



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Poezja Josipa Severa w perspektywie muzyczności

Author: Anna Ruttar

Citation style: Ruttar Anna. (2015). Poezja Josipa Severa w perspektywie muzyczności. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



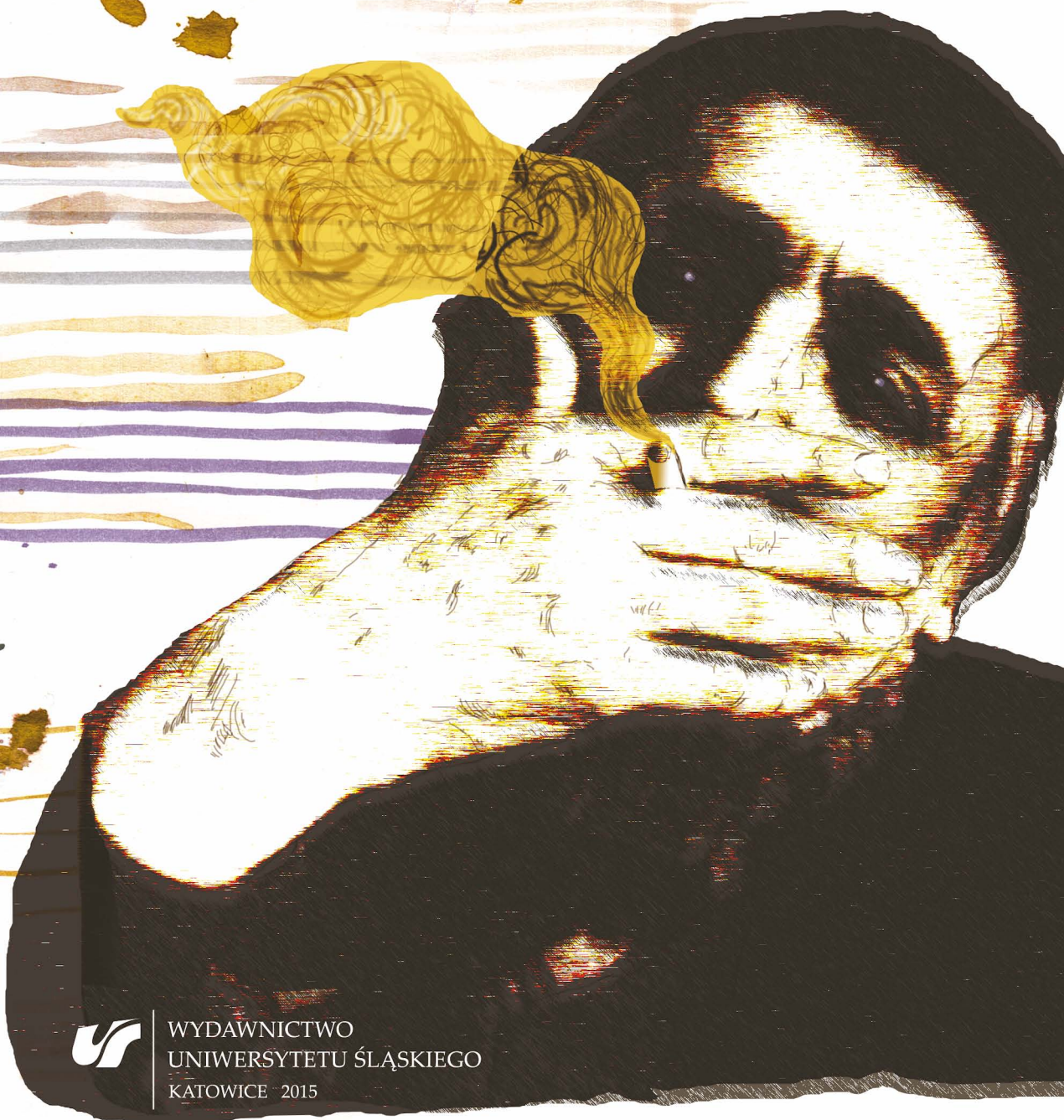
Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Ruttar

Poezja Josipa Severa w perspektywie muzyczności



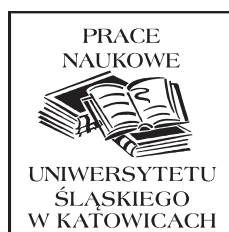
WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015



Poezja Josipa Severa

w perspektywie muzyczności

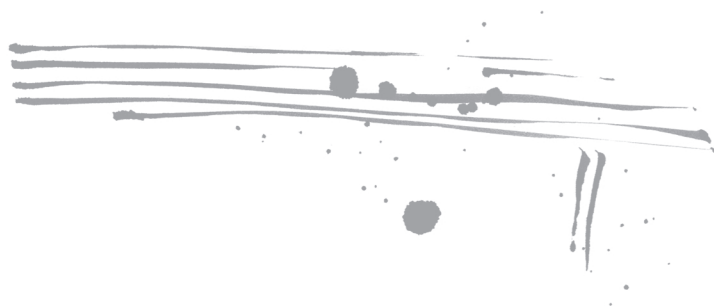




NR 3308

Anna Ruttar

Poezja Josipa Severa w perspektywie muzyczności



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2015

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

Recenzent
Zdzisław Darasz

Projektant okładki i stron działowych: Anna Krasnodębska-Okęglicka

Portret Josipa Severa na okładce na podstawie zdjęcia opublikowanego w tomie poezji
Svježa dama Damask trese (Zagreb 2004)
Zdjęcia na wklejce z archiwum Vlasty Sever Vaniš

Redaktor: Joanna Szewczyk

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Marzena Marczyk

Łamanie: Alicja Załęcka

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-8012-420-2

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-8012-421-9

(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 10,25. Ark. wyd. 13,0. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 40 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział 1	
Współczesne rozumienie muzyczności	11
Rozdział 2	
Z dziejów myśli o muzyce	25
Rozdział 3	
Muzyka w chorwackiej poezji (wybrane przykłady)	35
Rozdział 4	
O twórczości poetyckiej Josipa Severa	45
4.1. Biografia poety	47
4.2. Wyróżniki poezji Severa	49
4.2.1. <i>Diktator, Anarhokor, Svježa dama Damask trese</i>	51
4.3. Czytanie na głos: aspekt wykonawczy — kultowość — partyturowość. Monologiczność — polilologiczność — nomadyczność — rozum transversalny	53
4.3.1. Czytanie na głos: aspekt wykonawczy — kultowość — partyturowość	53
4.3.2. Monologiczność — polilologiczność — nomadyczność — rozum trans- wersalny	55
4.4. Sever, Kruczonych i <i>Wielki Tin</i>	58
4.4.1. Sever i Kruczonych	58
4.4.2. Sever i <i>Wielki Tin</i>	61
4.5. Brzmieniowy aspekt poezji Severa (muzyczność I)	64
Rozdział 5	
O muzyczności w poezji Josipa Severa	81
5.1. Muzyczny wokabularz Josipa Severa (muzyczność II)	83
5.2. Interpretacje muzyczności w wybranych wierszach Josipa Severa (muzyczność I, II i III)	106
5.2.1. Sever i chińska estetyka muzyczna: <i>klišeј kiše</i>	106
5.2.2. The Beatles	112
5.2.3. Krzysztof Penderecki	120
5.2.4. Rozstrojony fortepian	123
5.2.5. Słuchanie wielu rzeczy na raz	125
5.3. Berislava Šipuša muzyczna adaptacja <i>Anarhokora</i>	132
Zakończenie	141

6 Spis treści

Bibliografia	145
Bibliografia podmiotowa (w porządku chronologicznym)	145
Bibliografia przedmiotowa (w porządku alfabetycznym)	145
Wydania internetowe	154
 Indeks nazwisk	 155
 Summary	 163
 Résumé	 163
 Sažetak	 164

Wstęp

Chociaż Josip Sever (1938—1989) za życia wydał zaledwie dwa tomy poezji: *Diktator* (1969) i *Anarhokor* (1977), zyskał miano poety kultowego, poety mitycznego, legendy. Na dużą popularność i kapitalną recepcję jego postmodernistycznej poezji w Chorwacji wpłynęło zamiłowanie Severa do performance'u i publicznych wystąpień. Można zatem mówić o jego twórczości jako o dziele artysty (mówcy/deklamatora) otwartego na performance.

Poezję Severa wyróżnia bogactwo odniesień do różnych kultur i tradycji muzycznych, co czyni z niej swoistą encyklopedię muzyczności. Można w niej dostrzec m.in. nawiązania do postmodernistycznej sono-, fono- i audiosfery, do przełomu atonalnego, dysharmonii, dźwiękowości awangardowej, a także romantycznej i starożytnej (europejskiej i dalekowschodniej), do koncepcji „muzyki sfer” i chińskiej koncepcji muzyki jako elementu tak zwanej Wielkiej Jedni, do muzyki Fryderyka Chopina, Franciszka Liszta i Krzysztofa Pendereckiego, zespołów The Beatles i Bijelo Dugme, jak również rozpoznać instrumentarium: fortepian, bębny, harmonię, chińskie *kam*. Sygnałami muzyczności czy też tropami wiodącymi ku muzyczności naznaczone jest całe poetyckie opus Josipa Severa. Ich zidentyfikowanie i określenie, prowadzące w konsekwencji do opisanego poetyckiej muzyczności, stanowi zasadniczy cel przedstawianych badań. Interpretacja tekstów Josipa Severa winna tym samym uwydatnić zasięg i funkcję fenomenu muzyczności oraz pokazać wachlarz możliwości jego realizowania na płaszczyznach: fonicznej, tematycznej, konstrukcyjnej (wzorce interpretacyjne m.in.: Andrzej Hejmej, Bohdan Pocię, Jerzy Skarbowski) oraz estetyczno-kulturowej.

Jak dotąd fenomen muzyczności w poezji Severa — warunkowany zainteresowaniami twórcy literą, dźwiękiem i muzyką, eksplikowanymi m.in. deklarowaną przez niego dewizą: „zvuk diktira smisao” (dźwięk dyktuje sens) — nie został w pełni zbadany i opisany. W wielu chorwackich pracach omawia się, co prawda, aspekt foniczny poezji Josipa Severa (należy tu wspomnieć m.in. interpretacje Dubravki Oraić Tolić, Krešimira Bagicia, Branimira Bošnjaka, Cvjetka Milanji), jest on jednak zaledwie jedną ze sfer muzyczności, o której można mówić w odniesieniu do jego twórczości. Ponieważ znamionuje ona zderzenie dwu paradygmatów: modernistycznego i postmodernistycznego (ten ostatni należy uznać za dominujący), zagadnienie muzyczności udaje się rozpatrywać w odniesieniu do obu perspektyw, zwłaszcza w zakresie:

— kultury awangardowej (przede wszystkim rosyjskiej awangardy) i jej zafascynowania dźwiękiem, językiem pozarozumowym, oraz charakterystycznej uto-

- pijnej postawy osłuchiwania mowy bytu (filozofię języka awangardy omawiają m.in. Milanja, Bošnjak, Barbara Czapik-Lityńska, Oraić Tolić);
- postmodernistycznej derealizacji założeń awangardowych (eksperymentu i dekonstrukcji; anarchii dźwięków) i cywilizacyjnego nomadyzmu (Oraić Tolić).

Obie perspektywy korelują (przynajmniej częściowo) z nie mniej ważnymi nawiązaniem do tradycji poetyckiej Augustina Tina Ujevicia (relacja ta zostanie omówiona w świetle muzycznych komponentów i fenomenu tak zwanego „svezvukovlja” poezji Ujevicia) i kultury Dalekiego Wschodu (ogłód skoncentrowany na chińskiej estetyce muzycznej).

Należy wyjaśnić, jak pojmowany jest w niniejszej książce fenomen muzyczności¹ i jakimi metodami sugeruje się go badać. W metodologii Hejmeja² muzyczność nie jest rozumiana jako termin immanentnie określający utwór muzyczny (jak na przykład literackość utworu literackiego). Termin może być więc przeniesiony na grunt innej sztuki. Hejmej dokonuje trójstopniowej systematyzacji wskazującej na trzy podstawowe możliwości istnienia wyróżników muzyczności w literaturze i ten też podział, wraz z proponowaną nomenklaturą, jest tu stosowany. Trójstopniowa klasyfikacja muzyczności dzieła literackiego jako muzyczności I, II i III nie jest tutaj podziałem hierarchicznym. W triadzie wyznaczonych obszarów problemowych, która nie pretenduje do miana rozstrzygnięć definitywnych, muzyczność I dotyczy sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii. Nie wynika z „immanentnego ukształtowania fonetycznego jakiegoś języka”³, lecz z takiego uporządkowania w sferze brzmieniowej konkretnego tekstu, które jest artystycznie indywidualne. Poziom muzyczności II wiąże się z muzykotematycznością. Może ona stanowić literacki przedmiot badania (w przypadku interpretacji wewnątrztekstowej), jak i „otwierać interdyscyplinarną przestrzeń refleksji”⁴ (w przypadku interpretacji zewnątrztekstowej). Zdecydowanie najmniej zbadana muzyczność III, przez Hejmeja nazywana także muzycznym tekstem literackim i stanowiąca główny obszar jego zainteresowań, jest wynikiem takich zabiegów werbalnych, które umożliwiają wprowadzenie konstrukcji utworu muzycznego w wymiar utworu literackiego⁵, rozpoznanie palimpsestowego mechanizmu przenikania konstrukcji.

Oprócz stanowiska Hejmeja ważne jest również rozumienie muzyczności jako kategorii estetycznej dotyczącej świata rzeczywistego (Skarbowski)⁶. Muzyczność jest wysoką wartością estetyczną „nadającą zarówno uniwersum akustycznemu świata, jak przede wszystkim muzyce jej najistotniejszą głębię”⁷. Nie istnieje konieczność rozgraniczania muzyczności emanującej z otaczającego nas świata i muzyczności na przykład utworów muzycznych. Muzyczność świata to muzyczność brzmiącej przestrzeni, fonosfery, w której żyjemy (Krystyna Danecka-Szopowa)⁸.

W niniejszej książce wyodrębniłam pięć rozdziałów, z czego rozdział czwarty i piąty podzielone zostały na podrozdziały. **Rozdział 1, Współczesne rozumienie**

muzyczności, omawia teorię muzyczności Hejmeja, stanowiącą punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Uwzględnia ponadto wybrane stanowiska z polskiej dyskusji prowadzonej na temat muzyczności, zwłaszcza te, które były inspiracją dla przeprowadzanych interpretacji. Przedstawiona w **rozdziale 2** (*Z dziejów myśli o muzyce*) estetyczno-filozoficzna refleksja nad dziejami muzyki stanowi punkt wyjścia do przemyśleń na temat przenikania kultur, tradycji czy estetyk muzycznych w dziele poetyckim Josipa Severa. Natomiast **rozdział 3**, *Muzyka w chorwackiej poezji (wybrane przykłady)*, traktuje o niektórych przykładach istnienia muzyki w chorwackiej poezji, a także o partyturowości znamiennej dla chorwackiej poezji intermedialnej (w który to nurt Sever zdaje się, przynajmniej częściowo, wpisywać). **Rozdział 4**, *O twórczości poetyckiej Josipa Severa*, prezentuje sylwetkę chorwackiego twórcy. Uwzględnia aspekt biograficzny oraz przedstawia najistotniejsze wyróżniki jego poezji. Koncentruje się na takich problemach piśarstwa Severa, jak: dialog z tradycjami poetyckimi rosyjskiej awangardy i Ujevicia, element performatywny jako integralny czynnik twórczości Severa, zjawisko kultowości jego poezji czy partyturowość. Wyjaśnia także istnienie poetyckiej świadomości monologicznej i jej przekształcanie w świadomość polilologiczną, nomadyczną i transversalną. Ponadto zostają omówione sposoby brzmieniowej organizacji tekstów (muzyczność I) z uwzględnieniem tych spostrzeżeń badaczy chorwackich, które dotyczą fascynacji poety dźwiękiem i muzyką. Przeprowadzona w **rozdziale 5**, *O muzyczności w poezji Josipa Severa*, katalogizacja muzycznych tropów ma na celu podkreślenie imponującego, encyklopedycznego charakteru zjawiska muzyczności poezji Severa i wskazanie pewnych wyjściowych ukierunkowań w refleksji nad tym fenomenem (podrozdział *Muzyczny wokabularz Josipa Severa*). Podjęte w podrozdziale *Interpretacje muzyczności w wybranych wierszach Josipa Severa* próby interpretacyjne tekstów poety opisują ich wielowymiarową muzyczność, inspirowaną: chińską starożytną estetyką muzyczną, przełomem atonalnym, dysonansowością, muzyką Pendereckiego, Chopina i Liszta, muzyką popularną. Nieobszerny (ze względu na niewielką ilość materiałów na temat stosunkowo niedawno powstałej kompozycji) podrozdział, traktujący o muzycznej adaptacji *Anarhokora* Josipa Severa, pod tytułem *Berislava Šipuša muzyczna adaptacja „Anarhokora”*, pokazuje, że fascynacja poety muzyką została dopełniona przez muzyka zafascynowanego jego poezją. Wklejka zawiera fotografie Josipa Severa i kopie jego osobistych zapisków, udostępnione przez siostrę poety, Vlastę Sever Vaniš.

By zrealizować założone cele, odwoływano się do istniejącej wiedzy kulturowej, historycznoliterackiej, filozoficznej i estetycznej oraz teoretycznej (poetyka literacka i poetyka muzykologiczna).

Składam serdeczne podziękowania mojej Pani Promotor, Profesor Barbarze Czapiak-Lityńskiej, za cenne uwagi i życzliwość podczas pracy nad dysertacją „*Poezja Josipa Severa w perspektywie muzyczności*”.

Dziękuję Profesorowi Zdzisławowi Daraszowi i Profesorowi Lechowi Miodyńskiemu za wnikliwe i inspirujące recenzje mojej rozprawy doktorskiej, które pomogły mi w zredagowaniu tekstu.

Dziękuję Właście Sever Vaniš, siostrze Josipa Severa, za poświęcony czas, pasjonujące rozmowy, możliwość wizyty w domu rodzinnym Severów oraz udostępnienie zdjęć i materiałów, które wzbogaciły tę książkę.

Dziękuję Křešimirowi Bagiciowi: jego wykłady na Uniwersytecie Zagrzebskim sprawiły, że postać i twórczość Josipa Severa zaintrygowały mnie.

Anna Ruttar

¹ Zagadnieniem muzyczności i pokrewnymi jej zjawiskami zajmowali się, m.in.: Czesław Zgorzelski, Bohdan Pocię, Alicja Matracka-Kościelny, Anna Nowak, Maria Podraza-Kwiatkowska, Julian Krzyżanowski, Zygmunt Jakubowski, Krystyna Jabłońska, Józef Opalski, Michał Głowiński, Tadeusz Makowiecki, Ewa Wiegandt, Jan Błoński, Stanisław Dąbrowski, Leszek Kolek, Jean Royère, Gérard Denizeau, François Sabatier, a pośród chorwackich badaczy na przykład Lovro Županović, Viktor Žmegač.

² Por. A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001.

³ Ibidem, s. 59.

⁴ Ibidem, s. 62.

⁵ „Nie ma bezpośredniego przejścia pomiędzy materiałem muzyki a materiałem literatury, rozwiązaniem staje się pojedyncza, indywidualna interpretacja literacka muzycznego schematu” (A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, s. 66).

⁶ Por. J. SKARBOWSKI: *O zjawisku muzyczności*. W: IDEM: *Szkice w kluczu wiolinowym*. Rzeszów 1995, s. 72.

⁷ Ibidem, s. 73.

⁸ Por. K. DANECKA-SZOPOWA: *Od muzyki do etyki*. Kraków—Warszawa 2000.

Rozdział 1

Współczesne rozumienie muzyczności



Przy podejmowaniu rozważań nad poezją Josipa Severa w kluczu muzycznym konieczna jest szeroka refleksja z zakresu muzyczności. Należy sprecyzować, czym jest muzyczność, oraz zdefiniować związane z nią pojęcia, którymi będziemy się posługiwać w dalszych rozdziałach.

Wielu badaczy literatury interesuje się relacjami słowo—dźwięk i literatura—muzyka. Rzadko jednak identyfikuje się ten obszar zainteresowań jako związany z muzycznością, a przez wzgląd na obawy dotyczące nieścisłości terminologicznych i pułapek metodologicznych z dużą ostrożnością feruje się opinie na ten temat. Jakkolwiek istnieją zapisane definicje fenomenu muzyczności, a próby ich doprecyzowania są wciąż podejmowane, w większości przypadków muzyczność rzadko jest sygnowana swoim własnym imieniem, czasami też pozostaje nierozpoznana. Czym jest zatem muzyczność *ex definitione* i jak można ją badać?¹

Muzyczność określa się mianem „jakości tego, co muzyczne; właściwości sztuki, która kieruje człowieka w stronę sztuki dźwięków”². W przypadku, gdy zostaje poddana oglądowi z perspektywy ontologicznej i psychologicznej, muzyczność może być postrzegana jako wysoka wartość estetyczna, „nadająca zarówno uniwersum akustycznemu świata, jak przede wszystkim muzyce jej najistotniejszą głębię”³. Przy takim założeniu nie zakłada się konieczności rozgraniczania muzyczności na emanującą z otaczającego nas świata i muzyczności na przykład utworów muzycznych. Muzyczność świata pochodzi od brzmiącej przestrzeni, w której żyjemy⁴. Jerzy Skarbowski konstatuje, że dobrze określona i zinterpretowana kategoria muzyczności może oddawać niemałe usługi nie tylko w odkrywaniu i nazywaniu zjawisk dźwiękowo-muzycznych w dziełach poetyckich. Dostrzeżenie prawdziwej istoty muzyczności pozwala na odrzucenie granicy pomiędzy obszarem muzyki a całą resztą rzeczywistości akustycznej i ułatwia wykreślenie układu horyzontalnego, umożliwiającego odnajdywanie elementów muzycznych w różnych eufonicznych zjawiskach świata⁵.

Zarówno Krystyna Danecka-Szopowa, jak i Skarbowski przyjmują postawę aprobującą dla łączenia ogółu zjawisk dźwiękowych (naturalnych i sztucznych) i dla refleksji nad muzycznością tych zjawisk. W niniejszej książce podobne zależności rozpatrywane są z perspektywy muzyczności dzieła literackiego. Konieczne zatem należy się zastanowić nad nazewnictwem i typologizacją uniwersum brzmieniowego oraz nad terminologią muzycznych kontekstów. Dla określania brzmiącej przestrzeni zaczęto się posługiwać takimi terminami, jak sonosfera, fonosfera czy audiosfera. Ich znaczenie tłumaczy Tomasz Misiak w tekście

*Od przestrzeni akustycznej do akustycznej cyberprzestrzeni. Słyszenie w refleksji filozoficznej a muzyka elektroniczna*⁶. W przypadku sonosfery wyprowadza Misiak znaczenie pojęcia od sonorystyki. Według Michała Chomińskiego „sonorystyka”⁷ jest terminem usytuowanym na przecięciu takich dyscyplin, jak teoria muzyki, praktyka kompozytorska oraz psychologia słyszenia, i zwracającym uwagę na właściwości brzmieniowe dźwięku, które dotychczas pomijano w twórczości i recepcji muzyki⁸.

Rezultaty praktyk artystycznych związanych z dźwiękiem objęte pojęciem sonorystyki dotyczyły silnie zaznaczonej tendencji w twórczości muzycznej lat 50. i 60. XX wieku, jaką było kształtowanie utworu poprzez przeobrażenia warstwy brzmieniowej i stosowanie niekonwencjonalnych brzmień, przy jednoczesnym ograniczeniu znaczenia lub nawet eliminacji tradycyjnych i pierwszorzędnych elementów dzieła muzycznego, takich jak melodia, harmonia i rytm. Podejście sonorystyczne uwrażliwiło nas jednak nie tylko na samo brzmienie dźwięku, ale także na źródło, z którego pochodzą dźwięki, oraz kontekst, w jakim są wydobywane⁹.

Według Misiaka, „odnosząc się do różnorodnych fenomenów dźwiękowych, sonosfera kładłaby zatem szczególny akcent na warstwę brzmieniową, prowokując doszukiwania się potencjalnych wartości muzycznych nie tylko w dźwiękach wydawanych przez instrumenty, lecz także na przykład w warkocie silnika, szumie wodospadu, czy huczeniu wentylatora”¹⁰. Tym sposobem pojęcie „sonorystyki” stosowane w teorii muzyki odsyła poza swój pierwotny kontekst i

znajduje swoje przedłużenie w „sonosferze” — otaczającej dźwiękowej rzeczywistości, wyostrowając naszą uwagę, zmieniając tradycyjne podejście do dźwięku oraz otwierając nowe możliwości słyszenia. Słyszenia, które nie ogranicza swych funkcji do wyłącznie biologicznych strategii związanych z przetrwaniem oraz zmienia przyzwyczajenia wynikające z tradycyjnych propozycji muzycznych¹¹.

Definicję fonosfery można wyprowadzić z greki. Przedrostek „fono” (gr. *phone*),

występując w wyrażeniach złożonych, wskazuje na ich związek znaczeniowy z głosem. „Fonosfera” oznaczałaby zatem przede wszystkim wszelkie dźwięki będące wynikiem ekspresji głosowej człowieka (dźwięki wypowiedzianych lub wyśpiewywanych słów, odgłosy śmiechu, kaszlu, niewerbalne okrzyki, westchnienia itp.). W praktyce językowej określenie to jednak z czasem odbiegało od swego pierwotnego znaczenia i zaczęło być wykorzystywane w szerszym kontekście, odnoszącym się do czynności utrwalania, nagrywania dźwięku. [...] Fonosfera wskazuje zatem na dźwięki „utrwalone” przy pomocy urządzeń rejestrujących¹².

Jeśli chodzi o termin „audiosfera”, to nie ma on długiej tradycji w literaturze. Posługiwała się nim Maria Gołaszewska, która wyróżniła „audiosferę potoczną” — całokształt dźwięków najbliższego, prywatnego, oswojonego, w znacznej mierze przewidywalnego pod względem akustycznym otoczenia; „audiosferę zorganizowaną” — zespół różnych odgłosów otoczenia (najczęściej przyrodniczego), odbierany przez słuchacza jako harmonijny; oraz „audiosferę wyspecjalizowaną” — dźwięki i odgłosy stanowiące o specyfice określonej przestrzeni, charakterystyczne dla danego środowiska (na przykład odgłosy wsi czy dźwięki miasta)¹³. Inaczej niż u Gołaszewskiej, a podobnie do ustaleń Tadeusza Peipera, pojęcie audiosfery zostało dookreślone przez Wojciecha Siwaka¹⁴, według którego audiosfera to technologicznie zapośredniczona część uniwersum dźwiękowego. Jest wynikiem nowoczesnych technologii zapisu, przetwarzania, generowania i transmisji dźwięku oraz stanowi audialną część kultury audiowizualnej.

Problematyka związana z współczesną audiosferą nie może się zatem ograniczać wyłącznie do instrumentalnie traktowanej technologii, ale też podejmować zagadnienia związane z jej wielopoziomowym zapośredniczeniem — w obszarze sztuki, filozofii i naszej kulturowej partycypacji. A jeśli technologiczne możliwości mają wpływ na kształtowanie się współczesnego otoczenia dźwiękowego, to należy także zadać pytanie o charakter tego wpływu¹⁵.

Powróćmy do innych koncepcji postrzegania muzyczności. Znana jest także myśl o muzyczności przejawiającej się we wszystkich sztukach. Bez pierwiastka muzycznego dzieło jest po prostu martwe lub żyje „papierowym”, pozornym życiem¹⁶. Zdaniem Bohdana Pocięja muzyczność jest właśnie rdzennym pierwiastkiem, który przenika całą sztukę, który jest siłą, prądem, energią formy. Tak pojęta muzyczność jest zjawiskiem złożonym, integrującym i oddziałującym spoiwem, które nadaje dziełu wewnętrzny ruch. Podejście Pocięja jest stanowiskiem metafizycznym, wydaje się, że wyrastającym jeszcze z tradycji romantycznej, czerpiącym z „proroczej intuicji Schillera”¹⁷.

Ponieważ nie istnieje jedna, przystawalna do każdego typu badań muzyczność, pojawia się konieczność jej akcydentalnego dookreślania na potrzeby badań literaturoznawczych jako muzyczności dzieła literackiego. Muzyczność zatem nie jest rozumiana tylko jako termin immanentnie określający utwór muzyczny (tak jak na przykład literackość utworu literackiego). Znaczenie terminu zostaje przeniesione na grunt innej sztuki¹⁸. Teorią podstawową i wyjściową dla tej książki jest sposób badania muzyczności proponowany przez Andrzeja Hejmeja. Inne omawiane tutaj teorie bynajmniej nie są mniej ważne. Opisywane są jednak w świetle porządkującej teorii Hejmeja, która stanowi teoretyczną ramę, punkt wyjścia dla proponowanych interpretacji i prób analitycznych. Za nim zostaje przyjęta nomenklatura i klasyfikacyjny (nie hierarchiczny) podział muzyczności na I, II i III. Szczególna istotność innych niż Hejmeja pomysłów badawczych

jest w tekście odpowiednio wypunktowana. Odnotowanie niektórych starszych wariantów badawczych, czasem nieaktualnych lub częściowo zdezaktualizowanych, jak i omówienie najnowszych koncepcji ma na celu nie tylko przedstawienie obrazu badań nad muzycznością, jakie miały miejsce w Polsce. Przede wszystkim służy uwzględnieniu głosów w dyskusji nad muzycznością szczególnie inspirujących, a także, pośrednio lub bezpośrednio, inspirujących dla tej książki, wpływających na kształt proponowanych dążeń interpretacyjnych w refleksji nad muzycznością poezji Josipa Severa.

Prezentując omawiane badania, nie zachowano porządku chronologicznego. W pierwszej kolejności przedstawiana jest teoria Hejmeja. Wybiórczo potraktowana genealogia polskich refleksji dotyczących zjawisk okołomuzycznych w literaturze prezentowana jest w przypisach jako głos kontrapunktujący, dopełniający w stosunku do tekstu głównego. Przyczyną takiego rozwiązania jest natura poruszanego zagadnienia. Migotliwy termin „muzyczność” powoduje wiele wątpliwości i niedomówień. Przedłożenie teorii nadrzędnej i systematyzującej oraz przyjęcie określonej nomenklatury pozwala przynajmniej w pewnym stopniu uniknąć niejasności, jakie ze sobą niesie. Prezentowana teoria Hejmeja stanowi najważniejszy punkt odniesienia do dawniejszych lub nowszych teorii muzyczności, które ważne są dla ogólnego pojmowania zagadnienia muzyczności w tej książce i które najczęściej znajdują zastosowanie w jej interpretacyjnych wątkach.

W *Muzyczności dzieła literackiego* Hejmej wyjaśnia specyfikę badań muzyki w literaturze (w tym badań komparatystycznych) — wyrastających tak z tradycji polskiej, jak i zachodnioeuropejskiej — wyprowadza genezę muzyczności, określa jej wyróżniki i cechy. Dokonuje przeglądu jej paradygmatów, by w końcu zbudować trójstopniową systematyzację, jaka wskazuje na trzy podstawowe możliwości istnienia kontekstów muzyki w dziele literackim, na trzy obszary problemowe, „w których zachodzą — lub w których sytuuje się — zjawiska powszechnie łączone z muzycznością dzieła literackiego”¹⁹. Owe obszary autor określa w sposób jednolity — „dla zachowania terminologicznego źródła”²⁰ — jako muzyczność I, II i III. Hejmej podkreśla, że takie rozróżnienie muzyczności dzieła literackiego nie jest niczym nowym, było bowiem proponowane przez Ewę Wiegandt²¹ — z tym, że obrała ona inną terminologię, określając wyznaczone kategorie muzyczności jako: „muzykę w literaturze”, „muzykę literatury” i „muzyczność literatury”. Zaznacza, iż podział na muzyczność I, II i III nie stanowi rozstrzygnięcia definitywnego, a w obrębie trzech poziomów zjawisk literackich niewątpliwie „trzeba wprowadzić wiele uszczegóławiających specyfikacji, by przełamać stereotyp »muzyczności« jako nieokreślonego bliżej fenomenu w literaturze”²². Muzyczność I definiuje Hejmej jako „wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury”²³. Muzyczność II to ta, która „ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła

muzycznego w utworze literackim, ale także — akcydentalnie — przedstawiania muzyki w stanie natury²⁴. Natomiast muzyczność III dotyczy „interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, charakteryzuje jego mocno specyficzną referencjalność formalną, która odsyła do konstrukcji kompozycji muzycznej i wiąże się *ex definitione* wyłącznie z muzyką kultury”²⁵.

Tradycyjnie przyjęte i najbardziej upowszechnione rozumienie kwestii muzyczności nie zakłada całokształtu zjawisk, jakie się na nią składają. Muzyczność nie dotyczy samego tylko zjawiska „naddanej organizacji brzmieniowo-rytmicznej utworu”²⁶ i jego trzech zakresów: instrumentacji (efekty onomatopeiczne i eufonizacyjne), kadencji rymowych i systemu metrycznego. Muzyczność I jest najbardziej powszechna w kręgu zagadnień związanych z muzycznością dzieła literackiego, co nie znaczy, że jej zakres jest w sposób jednoznaczny określony²⁷.

Początkowe zatem trudności w przypadku muzyczności I łączą się z wyodrębnieniem czy zredukowaniem zagadnień do sfery danego języka artystycznego, dalsze — z wyeksponowaniem indywidualnego charakteru ujęć analityczno-interpretacyjnych i w konsekwencji z badaniem problemu terminologicznego. [...] Fundamentalną komplikację w płaszczyźnie muzyczności I wprowadza punkt widzenia orientowany raz na badanie języka w ogóle, innym razem — na badanie języka artystycznego²⁸.

Hejmej tym samym uściśla zakres problematyki muzyczności I. Podkreśla, że w jej rozpatrywaniu nie chodzi o immanentne ukształtowanie fonetyczne jakiegoś języka, lecz o „nadane w sposób jednostkowy uporządkowanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego”²⁹. Nie chodzi więc na przykład o samą onomatopę, ale o konkretną sytuację jej artystycznego przejęcia. Badanie muzyczności I nie polega na odnajdywaniu w tekście elementów „organizacji muzycznej”³⁰ czy też na „eksploracji języka w ogóle”³¹. Wyjaśnia natomiast źródło brzmieniowości, jakości brzmieniowej konkretnego utworu literackiego.

Jako elementy muzyczności winny być także traktowane wszystkie te aspekty, które w jakiś sposób w ogóle dotyczą muzycznej sfery — muzycznej tematyki, pojęciowości, które korzystają z terminów muzyce należnych, włączając je w obręb tekstu. Muzyczność II jest najmniej dyskusyjna. W tej sferze wzajemne relacje literatury z muzyką często przyjmują bardzo czytelny artystycznie wyraz. Obecność muzycznego kontekstu uwidaczniają różne sposoby tematyzowania muzyki³². „Kwestia zjawisk muzyczności II okazuje się w ogólnych zarysach na tyle bezsporna, że nawet Tadeusz Szulc, nie znajdując żadnego negatywnego argumentu, zaledwie eliminuje metodologicznie z zagadnień »muzyczności« całą problematykę tematyzowania muzyki”³³.

Publikację Szulca, *Muzyka w dziele literackim*³⁴, która znalazła swych zwolenników w osobach m.in. Peipera czy Józefa Opalskiego, Michał Głowiński komentuje następująco: „Szulc postawił przed swą książką zadania przede wszystkim

burzące, miała ona pokazać, jak naukowo nieuzasadnione jest wszelkie doszukiwanie się analogii między muzyką a literaturą, zakwestionował więc problematykę, którą zwykło się określać jako korespondencję sztuk³⁵. Głowiński zauważa, że jedynie fragment podsumowujący książkę ma charakter pozytywny. Szulc wyznacza muzyce pozycję „tylko wśród przedmiotów, o których literatura może mówić”³⁶, co nie jest zabiegiem szczególnie nadzwyczajnym, zważywszy iż literatura może traktować w zasadzie o wszystkim. Skrajność ujęć książki Szulca kwestionowano wielokrotnie. Oponentem jego kategorycznych postulatów był Tadeusz Makowiecki. Dostrzegł on i udowodnił obecność — i w poezji, i w muzyce — takich elementów, które są dla obu sztuk analogiczne lub wspólne. Teoria Szulca wydaje się jednak cenna przez wzgląd na jeden jej ważny fragment, w którym autor zwraca uwagę na to, że „muzyczność dzieła literackiego wiąże się z mówieniem o muzyce, która staje się przedmiotem wypowiedzi”. Ujmując to innymi słowy, „warunkiem muzyczności literatury jest tematyzacja muzyki w wypowiedzi literackiej. [...] Warunkiem, a więc punktem wstępnym, koniecznym, ale nie wyczerpującym zjawiska”³⁷. Makowiecki i Konrad Górski, pozostający pod wpływem teorii Szulca, formułują wszelkie spostrzeżenia dotyczące powiązań dzieła literackiego i muzyki, nie posługując się wcale terminem „muzyczności”³⁸. W przypadku analizowania muzyczności II, w odizolowaniu od dwu pozostałych, nie jest konieczne podjęcie tego terminu. Potrzeba taka zachodzi natomiast z chwilą wpisania w pole badań muzyczności I i III.

„Zasadniczy problem muzyczności II pojawia się w chwili metodologicznie zorientowanego porządkowania współlistniejących elementów w obrębie danego tekstu literackiego, innymi słowy, w sytuacji najczęściej interpretacji wewnątrztekstowej, intratekstualnej”³⁹. W tym kontekście Hejmej zwraca uwagę na rozstrzygnięcia teoretyczne proponowane przez Alicję Matracką-Kościelną. Rozwija ona myśl dotyczącą roli „muzykotematyczności” występującej w funkcji sygnału metatekstowego: „Kolejny swego rodzaju paradoks w sferze poezji i muzyki w twórczości Iwaszkiewicza stanowi fakt, że muzykotematyczność jako jedno z najbardziej oczywistych i bezpośrednio oddziałujących kryteriów muzyczności poezji w ogóle jest w późniejszych zbiorach Iwaszkiewicza znacznie rzadziej występującą, wręcz zanikającą w porównaniu z utworami wcześniejszymi”⁴⁰. „Chodziłoby więc o takie przypadki, by uniknąć nieprecyzyjnego określenia: »muzyczności poezji w ogóle«, gdy muzyczność II ze względu na swój walor czytelności sygnalizuje konkretne zjawiska muzyczności I czy muzyczności III (a nie jakąś abstrakcyjną właściwość)”⁴¹ — tłumaczy Hejmej⁴². Obok tak rozumianej interpretacji wewnątrztekstowej istnieje jeszcze inny sposób rozpatrywania objawów muzyczności II, który można określić jako interpretację zewnątrztekstową, intertekstualną (zwraca nań uwagę Pocię, przywołując sytuacje, w których muzyka staje się „przedmiotem przedstawionym w utworach prozy narracyjnej i to przedstawionym dwójako: jako muzyka fikcyjna, wymyślona, twór wyobraźni literackiej [...] oraz — jako konkretny istniejący utwór”⁴³). Różnica między inter-

pretacją wewnątrztekstową a interpretacją zewnątrztekstową tkwi w charakterze oglądu. Muzyczność II zatem poddana interpretacji wewnątrztekstowej („zorientowanej na uwarunkowania tekstualne”⁴⁴) jawi się wyłącznie jako literacki przedmiot badań, a w przypadku interpretacji zewnątrztekstowej („zorientowanej intertekstualnie czy intersemiotycznie”⁴⁵) odsłania „interdyscyplinarną przestrzeń refleksji”⁴⁶. Przejawy muzyczności II prezentują się jednoznacznie w dyskursie artystycznym, toteż pośrednio argumentują elementy pozostałych płaszczyzn muzyczności i stanowią sygnał metatekstowy służący ich ujawnieniu. Stematyzowanie muzyki w utworze literackim (muzyczność II) nader często „sfunkcjonalizowane jest w taki właśnie sposób, by spełniać na poziomie metatekstowym rolę ważnego komentarza, bez którego niejednokrotnie i zjawiska muzyczności I, i muzyczności III pozostają niezauważone”⁴⁷.

Określenie elementów należących do pierwszych dwu sfer muzyczności nie nastrocza jakichś skrajnych trudności. Wiele komplikacji natomiast niesie ze sobą pojęcie muzyczności III, określanej przez Pocięja mianem „muzyczności utajonej”. Muzyczność III dotyczy zabiegów werbalnych w danym utworze literackim, dzięki którym można weń wprowadzić wymiar dzieła muzycznego⁴⁸. Nawiązanie formalne nie jest nigdy w zupełności klarowne, dlatego prowokuje do poszukiwań w sferze muzyczności I i II.

Spośród wszystkich przejawów muzyczności dzieła literackiego niekonwencjonalność artystycznego działania zyskuje tutaj prawdopodobnie najpełniejsze odzwierciedlenie w charakterze badania otwartego interdyscyplinarnie. Warunki rozpatrywania muzycznych uwikłań określa konkretny utwór literacki, tyle tylko, że raz poprzez bezpośrednie, czytelne odniesienie (na przykład cytaty muzyczne), innym razem — poprzez mocno ambiwalentne impulsy metatekstowe — w sposób zaledwie śladowy⁴⁹.

Rozpoznanie sposobów literackiej adaptacji elementów dzieła muzycznego jest możliwe dzięki przyjętej przez autora „bardziej lub mniej wyrafinowanej taktyce retorycznej”⁵⁰, a ujawnia się poprzez „konwencjonalną aluzyjność”⁵¹. „Zakres możliwości sygnalizowania odniesienia intersemiotycznego, jak wiadomo, jest skrajnie ograniczony ze względu na uwarunkowania ontologiczne — nie ma bezpośredniego przejścia pomiędzy materiałem muzyki a materiałem literatury, rozwiązaniem staje się pojedyncza, indywidualna interpretacja literacka muzycznego schematu”⁵².

Powyższa prezentacja teorii muzyczności, z uwzględnieniem ważniejszych pojęć i definicji, była konieczną systematyzacją zagadnienia i wprowadzeniem w podstawowe konteksty wiedzy służącej rozumieniu interpretacji poezji Severa w perspektywie muzyczności.

- ¹ Przywoływane poniżej definicje muzyczności są ważnym kontekstem niniejszej książki.
- ² Hasło „muzyczność”: *Science de la Musique. Technique, Formes, Instruments*. T. II. Paris 1990, s. 640. Cyt. za A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001, s. 43.
- ³ J. SKARBOWSKI: *O zjawisku muzyczności*. W: IDEM: *Szkice w kluczu wiolinowym*. Rzeszów 1995, s. 73.
- ⁴ Por. K. DANECKA-SZOPOWA: *Od muzyki do etyki*. Kraków—Warszawa 2000.
- ⁵ Por. J. SKARBOWSKI: *O zjawisku muzyczności...*, s. 14.
- ⁶ T. MISIAK: *Od przestrzeni akustycznej do akustycznej cyberprzestrzeni. Słyszenie w refleksji filozoficznej a muzyka elektroniczna*. kaleka.net
- ⁷ Por. M. CHOMIŃSKI: *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*. „Muzyka” 1956, nr 3.
- ⁸ T. MISIAK: *Od przestrzeni akustycznej...*
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Por. M. GOŁASZEWSKA: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa—Kraków 1997.
- ¹⁴ Por. W. SIWAK: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993 oraz IDEM: *Audiosfera na przełomie stuleci*. W: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*. Antologia. Red. M. HOPFINGER. Warszawa 2002.
- ¹⁵ T. MISIAK: *Od przestrzeni akustycznej...*
- ¹⁶ B. POCIEJ: *Muzyczność „Uspokojenia”*. W: *Potrącić strunę poezji kamienną*. Red. S. MAKOWSKI. Warszawa 1979.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Por. A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, s. 44.
- ¹⁹ Ibidem, s. 52.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ E. WIGANDT: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980.
- ²² A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, s. 53.
- ²³ Ibidem, s. 52.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Ibidem, s. 52—53.
- ²⁶ *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA, M. PUCHALSKA. Warszawa 1992.
- ²⁷ O sferze muzyczności I pisali m.in.:

Czesław Zgorzelski, który zauważył, że muzyczność jest terminem wieloznacznym, ale i trudnym do pominięcia, gdy mowa o naddanej organizacji brzmieniowo-rytmicznej utworu. Według Zgorzelskiego liryka jest tym obszarem, na którym szukać można pokrewieństwa „obu siostrzanych sztuk: poezji i muzyki”. Podkreśla muzyczność istniejącą przede wszystkim na poziomie elementów brzmieniowych jako środków ekspresji poetyckiej. Dokonuje przeglądu tych elementów wypowiedzi literackiej, które zazwyczaj przywoływane są jako przejawy muzyki w poezji. Wymienia zatem instrumentację głoskową, rytm jako zjawisko wiążące muzykę i poezję, pauzy i tempo (tempo rozwijania wypowiedzi), zjawisko intonacji decydujące o melodyce wiersza, ogólny ton utworu wyrastający z ogólnej jego koncepcji. Dla Zgorzelskiego pojęcie muzyczności jawi się — jak określiłby to Bohdan Pociąg — jako popularny odcień tego pojęcia, który zwraca uwagę na takie cechy, jak płynność, quasi-melodyjność, eufoniczność — dźwięczność (Cz. ZGORZELSKI: *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*. W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. WEISS. Kraków 1984);

Alicja Matracka-Kościelny, która, pisząc o twórczości poetyckiej Mickiewicza, wyszczególniła tradycyjnie sylabotonizm i tonizm, w warstwie fonicznej poezji zaś „instrumentację” wiersza oraz wyrazy onomatopeiczne i ekspresyjne. Zwróciła także uwagę na konstrukcje niektórych form poetyckich, wykazujących analogie z formami muzycznymi (obszar muzyczności III). (W przypadku trioletów są to nawiązania do formy ronda). Niektóre utwory Mickiewicza określane są ariami ze względu na swą śpiewność, jaką nadają refreny z głoskami pozbawionymi znaczenia — „la, la, la” w drugiej części *Dziadów* (A. MATRACKA-KOŚCIELNY: *Poezja a muzyka w twórczości pieśniarskiej Moniuszki do tekstów Mickiewicza*. W: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*. Red. Z. CHECHLIŃSKA. Warszawa 1980);

Anna Nowak, która obok powszechnie uznanych wyróżników muzyczności, jak „eufoniczność brzmień osiągnięta przez nagromadzenie w wierszu głosek o wydłużonej emisji”, „częste zamykanie wersów rymami żeńskimi sprzyjającymi miękkości zogniskowań”, „przewaga intonacji łagodnie wznoszącej się i opadającej”, wyróżniła także efekty dźwiękonaśladowcze. Innym aspektem, którego — jak stwierdza Nowak — nie sposób pominąć, podejmując problem muzyczności, są motywy muzyczne (sfera muzyczności II), liczne w tekstach poetyckich Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Tetmajer „każe więc swoim czytelnikom wsłuchiwać się w ciszę, szmery, szumy, różne tony, dźwięki, akordy i chóry, w dźwięczenia, grania i śpiewania, wymaga od nas znajomości różnych instrumentów (poeta przywołuje brzmienia takich instrumentów, jak flet, skrzypce, wiolonczela, gęśle, organy, harfa, fujarka, dzwonki, lira, cytra, lutnia, forminga, dzwony, rogi, kotły, trąby, wojenne surmy) oraz gatunków muzycznych nierzadko pojawiających się już w tytule wiersza [...]. Często jest w jego poezjach motyw strun oraz motyw dzwonienia i dzwonów” (A. NOWAK: *Liryki Tetmajera w pieśni postromantycznej i młodopolskiej*. W: *Poeci i ich muzyczny rezonans*. Red. M. TOMASZEWSKI. Kraków 1994, s. 155—170).

²⁸ A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, s. 56—58.

²⁹ Ibidem, s. 58.

³⁰ Cz. ZGORZELSKI: *Elementy „muzyczności”...*, s. 7.

³¹ A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, s. 59.

³² Inne ważniejsze głosy dotyczące muzyczności II:

Józef Opalski zastanawia się nad pojęciem muzyki i jego „pochodnymi użytymi jako temat wypowiedzi”, dotykając tym samym rozległej sfery topiki muzycznej, silnie zaznaczającej swą obecność w poezji. Opalski stwierdza także, że muzyka może być elementem fikcji literackiej, „samoistnym bytem wpisanym w utwór literacki”, może stanowić „model konstrukcyjny utworu literackiego”, „źródło inspiracji literackiej”, a ponadto, że znajdujemy czasem „elementy muzyki popularnej, rozrywkowej i religijnej wpisane w utwór literacki”. Opalski porusza tym samym również kwestie związane z muzycznością III (J. OPALSKI: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk...*, s. 59—62).

Michał Głowiński: „Temat muzyczny w literaturze najintensywniej objawił się w liryce [...]. Pisano wiersze, których przedmiotem jest osoba kompozytora lub wykonawcy, jego gra i instrument, utwór muzyczny i muzyka sama, nierzadko zresztą w trudno rozdzielnym związku”. Tematyzacja może więc dotyczyć na przykład tytułu, jaki wskazywać będzie na rzeczywiste lub tylko zamierzone przez twórcę pokrewieństwa z muzyką. Muzyczna ideologia — ideologia muzyczności — wyrażała się często w tytułach wierszy „powtarzających nazwy form muzycznych”. Była to praktyka znana nie tylko modernistom, ale to oni zwyczaj ten upowszechnili. Tak jak w okresie romantyzmu przenoszono na grunt muzyki nazwy gatunków literackich (patrz: ballada), tak w dobie modernizmu przenoszono nazwy form muzycznych w obręb literatury (M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych*. Red. A. HEJMEJ. Kraków 2002, s. 120—121).

Podobny stan rzeczy zaobserwował Tadeusz Makowiecki: „W tytułach wierszy tego okresu — obok »programowych« — pojawiają się często takie, jak »preludia« (Tetmajer), »nokturn« (Miciński), »hymny« (Kasprowicz), ballady, dytyramby, czy po prostu melodie (mgieł nocnych, jesieni, księżycy itd.). Nie tylko w poezji, także w prozie pojawiają się »kwalifikatory« muzyczne. Proust na przykład niektóre swe sylwety malarzy opatruje uwagami: »Cuyp (andante aérien, très calme)« albo »Watteau (andantino quasi allegretto, fantasque et langoureux)«³³. Przykłady takie można by mnożyć. Spośród muzycznych tytułów wiele ma charakter jawnie metaforyczny, odwołuje się do form muzycznych już literacko zinterpretowanych, „na pierwsze miejsce wysuwają się bowiem konotacje muzyczne, wywoływane przez nazwy form muzycznych”. Wydaje się, iż tytuł jest wskaźnikiem tematyzacyjnym szczególnie wyrazistym wówczas, gdy odwołuje się do programu literackiego, który muzyczność czyni jednym ze swych zawołań” (Por. T. MAKOWIECKI: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń 1955, s. 19).

Wracając znowu do Głowińskiego, dostrzega on ponadto, że właśnie dzięki tematyzacji elementem muzyczności staje się śpiewność i efekty onomatopeiczne. Tematyzacja spełnia rolę ukierunkowującą, tak że „nadaje znaczenia, sprawia, że sama materia językowa ma budzić konotacje muzyczne”. Tematyzacja może osiągać wysoki stopień zaawansowania (tak jak w *Słocie* Iwaszkiewicza, bazującej na *Ogrodach w deszczu* Claude’a Debussy’ego, gdzie poeta nie tylko wprowadza tytuł utworu i jego kompozytora, nie tylko posługuje się śpiewną odmianą wiersza wolnego, ale i wplata w tekst muzyczne określenia wykonawcze), może też ograniczać się do samej tylko, subtelnej aluzji. Przykład wiersza z wczesnego okresu twórczości Iwaszkiewicza jest przykładem szczególnym. *Słota* jest próbą stworzenia lirycznego ekwiwalentu wyżej wspomnianej kompozycji *Jardins sous la pluie* (M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych...*).

³³ A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, s. 60.

³⁴ T. SZULC: *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937.

³⁵ M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk...*, s. 77—78.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, s. 60.

³⁹ Ibidem, s. 61.

⁴⁰ Ibidem, s. 61—62.

⁴¹ Ibidem, s. 62.

⁴² Muzyczność jako właściwość abstrakcyjna jednak również znajduje swoje miejsce w rozważaniach jej badaczy. Przykładowo poglądy Jana Błońskiego dotyczą kwestii percepcji dzieła literackiego w kontekście muzyczności. Błoński nie roztrząsa więc, czym jest muzyczność poezji. Przelotnie tylko sygnalizuje istnienie niektórych stanowisk badawczych zajmowanych wobec kwestii muzyczności (przez Makowieckiego, Głowińskiego, Szulca czy Zgorzelskiego), by podjąć próbę odnalezienia odpowiedzi na pytanie, które wiersze są określane wśród odbiorców mianem muzycznych. Błoński wskazuje na istnienie cechy spokrewniającej lirykę z muzyką. W postrzeganiu tej cechy natomiast odnajduje analogię do — jak to określa — zwykłego, a zatem nieprofesjonalnego odbioru muzyki. Najpierw dostrzega on, że wrażenie owej muzyczności powstaje wtedy, gdy „miarowy ruch wypowiedzi naprzód zaciera zarazem jej znaczeniową wyrazistość, unieważnia cząstkowe interpretacje (fragmentów czy strof), pozabawia wreszcie wiersz przejrzystych łączników konstrukcyjnych [...]. Podtrzymuje jednak, paradoksalnie, poczucie jedności i spójności, nadane przez dynamiczny impuls. Tym samym wiersz jednocześnie buduje się nam i rozwiewa; rozumiemy go i nie rozumiemy; jawi się jako całość — dzięki ruchowi naprzód — i jako przypadkowy zbiór fragmentów, skoro tylko

pragniemy uchwycić go we wzajemnych związkach części, czyli podsumować mentalnie”. Następnie zauważa zbieżność pomiędzy percypowaniem tekstu poetyckiego i utworu muzycznego. Stwierdza, że „uchwycenie walorów estetycznych rozwijanych w czasie (czy w każdym ruchu naprzód) zakłada przymgloną choćby obecność w pamięci wartości uprzednich. Niewydolność tej pamięci, właściwa większości zapewne słuchaczy muzyki, sprawia, że rozpoznają oni tylko pojedyncze składniki utworu”, a całość utworu „zostaje zachowana w postaci mglistej, zatartej [...] jako nieokreślone ukierunkowanie, niemożliwy do nazwania (czy identyfikacji) dynamizm” (J. BŁOŃSKI: *Ut musica poësis*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych...*, s. 131—136). Nie sposób również pominąć spostrzeżeń prezentowanych przez Stanisława Dąbrowskiego w pracy porządkującej — tym mianem określa ją sam autor — zagadnienia związane z obecnością muzyki w literaturze. Dąbrowski wskazuje na zawieszenie literatury pomiędzy dwoma biegunami — muzycznym i malarskim. Przywołany przez niego Northrop Frye upatruje miejsca literatury pomiędzy właśnie tymi dwoma biegunami: muzyki i malarstwa, a zatem rytmu i czasowości oraz przestrzenności i strukturalności. Frye „sądzi, że u jednego z biegunów słowo służy rytmowi, a u drugiego — znaczeniu: rytmowi odpowiadać ma narracja, znaczeniu — intelektualna struktura osadzona »na« narracji” (S. DĄBROWSKI: *Muzyka w literaturze*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych...*, s. 145—146). Podobnie Johan Huizinga, myśląc o tych dwu wyżej wspomnianych biegunach, wyraża pogląd, jakoby myśl (literacka) roztopiała się w muzyce, w obrazie zaś rodziła się samorzutnie (por. J. HUIZINGA: *Jesień średniowiecza*. T. II. Warszawa 1967, s. 64). Natomiast Karol Irzykowski przyrównuje poezję do ducha kołającego do wrót malarstwa i muzyki. Autor tekstu *Muzyka w literaturze*, powołując się m.in. na wyżej przytoczone opinie, dochodzi do wniosku, iż wybierając tok rozumowania zgodny z ilustrowanym przez powyższe wypowiedzi, stajemy „nie tylko na zapalnym punkcie styku estetyk szczegółowych, lecz także na zapalnym punkcie sporu zwolenników estetyki klasycznej z estetyką romantyczną” (por. K. IRZYKOWSKI: *Walka o treść; Beniaminek*. Kraków 1976, s. 156).

⁴³ B. POCIEJ: *Muzyczność i metafizyka muzyki w prozie Iwaszkiewicza*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza — w setną rocznicę urodzin*. Red. M. BOJANOWSKA, Z. JAROSIŃSKI, H. PODGÓRSKA. Podkowa Leśna 1994, s. 193—194.

⁴⁴ A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, s. 62.

⁴⁵ Ibidem, s. 62.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 63.

⁴⁸ Zob. także: A. SZRAMEK: *Dramma per musica początku XX wieku — muzyczność powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa w nawiązaniu do filozofii nowej muzyki Theodora Adorna*. „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5.

⁴⁹ A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła...*, 65.

⁵⁰ Ibidem, s. 66.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.



The background of the page is a complex, abstract composition. It features several overlapping circular and elliptical lines, some solid and some dashed, creating a sense of movement and depth. Interspersed among these lines are various ink splatters, smudges, and horizontal strokes of varying thickness. Some of these strokes resemble musical notation, such as stems and beams, while others are more chaotic and expressive. The overall effect is a dynamic and artistic representation of music and thought.

Rozdział 2

Z dziejów myśli o muzyce

Muzyka jest ludzka i wewnętrzna — tylko dźwięk jest zewnętrzny.

chińska sentencja z czasów dynastii Han

Istniały kultury, w których nie znano rachunków; istniały kultury, w których nie znano malarstwa; kultury, w których nie znano koła lub w których nie znano pisma. Ale nigdy nie istniała kultura, w której nie było muzyki.

John D. Barrow

Poezja Josipa Severa jest otwarta w sposób postmodernistyczny na różne kultury muzyczne, z których poeta wybiera, tak może się początkowo wydawać, zbyt wiele, by tę mnogość ogarnąć i sfunkcjonalizować. Cierpliwa lektura pozwala w końcu wyodrębnić problemy układające się w zagadnienia dominujące. Wyobraźnię Severa przyciągały mityczne wizje Wielkiej Jedni, harmonii sfer, a także ponowoczesny przełom tonalny. Celem wprowadzenia w problematykę tych zagadnień jest rekonstrukcja episteme muzycznej estetyki, która wydaje się stanowić fundament dla fantazmatycznej wyobraźni Severa, jego utopii języka „mnogiego”, otwartego na nieskończoność znaczenia¹, implikowanego otwartą na dopełnienia strukturą poetycką.

Przyjęta perspektywa jest bezpośrednią konsekwencją charakterystyki poezji Josipa Severa — inspirowanej świadomością kulturową, muzyką i dźwiękiem; postawy poetyckiej artysty, który ujawnia szerokie zainteresowania muzycznymi estetykami — od starożytności aż po współczesność. Severa fascynuje zarówno pojedynczy, wyodrębniony dźwięk, jak i złożone harmonie czy dysonanse. Poeta przywołuje odgłosy natury² i sztucznie generowane brzmienia. Nie sposób powiedzieć, że koncentruje się na dźwiękowości którejś z epok muzycznych bądź jednej określonej tradycji muzycznej. Sever bowiem poświęca uwagę mnogiej totalności dźwięków. Czerpie i z chińskiej tradycji Wielkiej Jedni, i z pitagorejskiej tradycji pojmowania muzyki. Nawiązuje do nowej brzmieniowości, do rozłamu systemu tonalnego, ale i do muzyki dawnej. Muzykę popularną (The Beatles, Bijelo Dugme) przywołuje obok muzyki klasycznej (Wagner, Chopin, Liszt, Penderecki)³. Muzyka dla Severa jest fascynującym zjawiskiem kulturowym, filozoficznym i estetycznym. Jego poezja oferuje szeroki wachlarz zróżnicowanych muzycznych odniesień, które wymagają odpowiedniego nastawienia odbiorczego. Przy założeniu czytania ukierunkowanego na konteksty muzyczne należy wziąć pod uwagę muzykę europejską i dalekowschodnią. Z tej też przyczyny zostaną tutaj omówione dwie koncepcje: harmonii sfer i Wielkiej Jedni,

których liczne przejawy można w wierszach Severa śledzić, zwłaszcza w tych miejscach, gdzie koncept poetycki styka się z awangardowym pitagoreizmem lub gdzie elementy kreowanego świata dźwiękowego łączone są według zasad chińskiej estetyki muzycznej.

„Dzieje muzyki i nauki rozpoczynają się w tym samym punkcie — który stanowi również początek muzyki naszej cywilizacji — a ich źródła strzeże na połymityczna postać Pitagorasa”⁴. Jamblich(os) pisze o Pitagorasie, który przechodził obok warsztatu kowalskiego i usłyszał, jak młotki wykuwają kawał metalu na kowadle, dając harmonizujące ze sobą dźwięki. Spostrzegłszy, że współbrzmienia wytwarzane przez młoty stanowią odpowiednik stosunku ich ciężarów, Pitagoras odkrył zależność między abstrakcyjnym światem dźwięków i światem liczb; między arytmetyką a muzyką⁵. Już w VI wieku p.n.e. Pitagoras studiował więc harmonię muzyczną. Kryły się w niej związki liczbowe, które można było dostrzegać także gdzie indziej we wszechświecie. Pitagorejczycy zauważali głębokie relacje między elementami rzeczywistości pozornie niemającymi ze sobą nic wspólnego, na przykład wewnętrzną zależność między matematyką i muzyką⁶. Pitagoras, dla którego najgłębszą istotą nauk była synteza całej ludzkiej wiedzy⁷, wyróżnił trzy rodzaje muzyki. Uważano, że łączy je zasadnicza tożsamość. Według nomenklatury dostosowanej później przez Boecjusza wspomniane trzy rodzaje muzyki zwykło się określać jako:

- muzykę instrumentów muzycznych (*musica instrumentalis*),
- muzykę emanującą z ciała ludzkiego jako rezonans ciała i duszy (*musica humana*),
- muzykę sfer niebieskich/harmonię niebios (*musica mundana*)⁸.

Konotacje kosmologiczne, łączenie pór roku, miesiące, dni, planet, części ciała, nastrojów, chorób, żywiołów, były porównywane i ze sobą powiązane; sam kosmos zaś brzmiał w harmonii sfer — zarówno w starożytnej Grecji, jak i w Indiach, krajach islamu czy Chinach⁹. Jest bardzo prawdopodobne, że harmonia sfer, która rozwinęła się z wcześniejszych przyporządkowań kosmologicznych, uzyskała swą ostateczną postać w Babilonii i stamtąd przeszła do Żydów, Greków i prawdopodobnie także Egipcjan. Należy jednak — zgodnie z sugestią Curta Sachsa — wyakcentować, że istnieje różnica między ideą harmonii sfer a pierwotną teorią przyporządkowania. Według tej ostatniej określona planeta tak się ma do innej planety, jak dźwięk określonej wysokości do innego dźwięku. Harmonia sfer oznacza coś zupełnie innego: planety lub raczej sfery rozbrzmiewają rzeczywistymi, choć niedającymi się percypować dźwiękami¹⁰.

W kulturze starożytnych Chin muzyka zajmowała miejsce prymarne. Wierzano w jej magiczną moc jako nośnika istoty świata. „Przeciwstawienie muzyki dobrej i złej dotyczy nie tyle muzyki religijnej i świeckiej, ile raczej ezoterycznej muzyki mędrców, dla których oznacza ona ostatni krok w wędrówce po wszechświecie, w odróżnieniu od taniej rozrywki niewtajemniczonych”¹¹. Sądzono także, że muzyka kształtuje duszę i charakter. Dobra muzyka staje się odzwiercie-

dleniem należycie zorganizowanej społeczności, podczas gdy zła muzyka spycha państwo ku niebezpieczeństwu. Sprawą podstawową dla społeczności zatem staje się nadzór państwowy nad muzyką i obowiązkowe jej nauczanie¹². Muzyka, by gwarantować dobrobyt i pomyślność państwa, winna czerpać swe prawa z kosmosu, zgodnie z ideą Wielkiej Jedni. Kosmos był ucieleśnieniem wieczności czasu i jako taki łączył w sobie zmieniające się pory roku, był również wcieleniem odwiecznej przestrzeni, ingerując we wszystko, co leżało na wschód, zachód, na północ i południe. Był materią jednoczącą¹³ w sobie drewno i metal, skórę i kamień; był siłą ucieleśniającą wiatr i błyskanie, żywioły wody i ognia. Był w końcu dźwiękiem w jego dwóch aspektach: wysokości i barwy¹⁴.

Strony świata	Pory roku	Zjawiska	Substancja	Instrument muzyczny
Północny wschód	zima — wiosna	grzmot	tykwa	szeng
Wschód	wiosna	góra	bambus	fletnia Pana
Południowy wschód	wiosna — lato	wiatr	drewno	czu
Południe	lato	ogień	jedwab	cytra
Południowy zachód	lato — jesień	ziemia	glina	flet naczyniowy
Zachód	jesień	wilgoć	metal	dzwon
Północny zachód	jesień — zima	niebo	kamień	idiofon kamienny
Północ	zima	woda	skóra	bęben

Objęta ściśle wyznaczonymi, rygorystycznymi zasadami muzyka ujawniała swe piękno nie w pochodach melodycznych, lecz w pojedynczym dźwięku¹⁵. Pojedynczy dźwięk był wiązany z sercem i jego mądrością, z emocjami. „Magiczna moc muzyki, pokonująca prawa natury była wychwalana w legendach wszystkich narodów. Mit chiński jest jednak głębszy: siłę tę posiada nie dźwięk jako taki, to właśnie serce czyni cuda, wielkie serce, które w muzyce znajduje wyraz i formę”¹⁶. Izolowanie pojedynczego dźwięku, jego emancypacja, do której kultura europejska dążyła przez całe wieki, znana była doskonale w Chinach starożytnych¹⁷.

Sever, ustanawiając muzyczne uwarunkowania dla swojej poezji, bliski jest zarówno dawnej estetyce muzycznej, dalekowschodniej, i zachodnioeuropejskiej, jak i współczesnym mu tendencjom w muzyce. Gdy zajmuje się dźwiękiem pojedynczym, skłania się ku starodawnemu chińskiemu modelowi pojmowania muzyki zespolonej z sensem świata, czego najbardziej wiarygodnym odzwierciedleniem jest jednostka dźwiękowa¹⁸. To dźwięk ma być prawdziwym nośnikiem sensu. Hołduje również typowej dla współczesnej muzyki i przełomu tonalności europejskiej tendencji do usamodzielniania dźwięku, która z czasem przekształciła się w fenomen „alienowania” dźwięków.

Pitagorejska synteza matematyki i muzyki została podjęta przez Platona i — po dodaniu matematycznego opisu ruchu ciał niebieskich — stała się podstawą kosmologii, w której w nierozzerwalny sposób łączyły się harmonie muzyczne, matematyczne i astronomiczne. [...] twierdzono, że każde z poruszających się ciał niebieskich musi wytwarzać ton muzyczny, zależny od odległości tego ciała od Ziemi i od jego prędkości. Co więcej, tony te łączyły się ze sobą, tworząc harmonię nieba¹⁹.

W średniowieczu²⁰ muzyka, obok arytmetyki, geometrii i astronomii, należała do *quadrivium* — wyższego kursu siedmiu nauk wyzwolonych. *Trivium* (niższy kurs) obejmował gramatykę, retorykę i dialektykę. „Starożytny pogląd, iż kosmos zbudowany jest ze sfer, które wytwarzają muzykę poruszając się po niebie popychane przez anioły, był żywy jeszcze w czasach elżbietańskich”²¹ (na przykład *Kupiec wenecki* Szekspira). W baroku Wielki Temat kosmicznej harmonii doskonale ilustrowały kompozycje Jana Sebastiana Bacha. „Zmiana sposobu widzenia muzyki dokonała się dopiero w okresie Odrodzenia [...], kiedy podjęto próbę odpowiedzi na pytania o naturę rzeczy przez badanie tych rzeczy”²². Tak zwany Wielki Temat zniknął z oficjalnych zainteresowań nauki po Izaakowi Newtonie, w sztuce natomiast miał zostać wkrótce wyparty przez romantyzm, w miarę jak „oświeceniowy heliocentryzm ustępował miejsca buńczucznemu antropocentryzmowi”²³. Zyskał jeszcze szansę egzystowania w XVIII wieku dzięki wolnomularstwu²⁴. Przykładowo pośród kilkunastu utworów Wolfganga Amadeusza Mozarta, warunkowanych treściami masonskimi, można wymienić *Czarodziejski flet*. Antropocentryzm doszedł do głosu w muzyce Ludwiga van Beethovena. Nie oznacza to, że muzyka stawiała się mniej metafizyczna: poszukiwanie transcencji w romantyzmie zwrócone było jednak ku wnętrzu²⁵.

W XX wieku „nastał czas naturalnej reakcji kontrkulturowej”²⁶. Pojawiła się ona w 1907 roku wraz z pierwszymi utworami Arnolda Schönberga. Ich skrajna chromatyka sięgała granic systemu tonalnego, a nawet je przekraczała. W latach dwudziestych XX wieku Schönberg wykształcił system dodekafoniczny (atonalny system dwunastodźwiękowy), w którym rezygnuje się zupełnie z uzależnienia od jakiegokolwiek centrum dźwiękowego. On sam, przez Jamiego Jamesa uważany za ostatniego wielkiego kompozytora romantycznego, wołał pojęcie atoniczności bądź pantoniczności (stopienie tonacji w jedno)²⁷.

Z czym wiązało się porzucenie tonalności na rzecz atonalności?

Kto porzucił tonalność, powinien sobie uświadomić, co się w ten sposób stało. [...] tonalność implikuje cały system metafizyki klasycznej jako treść współwypowiadaną, choć nie wyrażoną odrębnie w każdym ciągu dźwiękowym, uporządkowanym zgodnie z relacjami tonalnymi. Postać tonalności opiera się na idei, że przyroda jest kosmosem i że wszystko, co czasowe, jest odbiciem przejawiania się absolutu. Od kiedy kosmos został strzaskany, muzyka

— i nie tylko muzyka — znajduje się w niebywalej próżni i powstaje pytanie, w jaki sposób ma ona przetrwać w miejscu faktycznej egzystencji każdej muzyki, owym Wszędzie i Nigdzie, z chwilą, gdy porzuciła już układ odniesień do świata, reprezentowanych w tonalności²⁸.

W konsekwencji komentowanego przełomu współczesna scena muzyczna zdaje się być niczym worek „mogący pomieścić każdy styl i każdą teorię. Gdy jednak zajrzemy pod powierzchnię zjawisk, [...] okaże się, że większość tych tak różnorodnych kompozycji to pozostałości szkół i idei muzycznych z przeszłości”²⁹. Ponieważ jednak nie tak łatwo stłumić muzykę kosmosu, kompozytorzy współcześni, jak na przykład Karlheinz Stockhausen, w niektórych swoich założeniach bardzo są bliscy myśli pitagorejskiej. Największy nacisk kładą jednak na „ego”, a to sprawia, że są „na wskroś nowocześni”³⁰.

Refleksja Josipa Severa nad estetykami muzycznymi ujawnia wiele omawianych powyżej idei, które zmieniają się w czasie. Nie zawsze można ustalić — mimo że podejmujemy takie próby — kiedy Sever nawiązuje do określonych tradycji muzycznych, a kiedy słucha języka otwartego na nieskończoność znaczenia, migotania słów i dźwięków, i czy są one „pomyślane”, czy też dane w doświadczeniu poetyckim. Sever-poeta porusza się swobodnie po zróżnicowanych obszarach myśli, idei, znaków i dźwięków. Rola odbiorcy jego poezji jest więc trudna. Wymaga wnikliwej obserwacji zróżnicowanych, muzycznie warunkowanych cech, jakie niesie ze sobą dzieło artysty.

¹ Por. S. JASIONOWICZ: *Roland Barthes — Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*. Kraków 1999, s. 74.

² „Wszechobecnym źródłem rozmaitych dźwięków jest przyroda nieożywiona: wiatr, szum wody, grzmoty” (J.D. BARROW: *Historia naturalna hałasu*. W: IDEM: *Wszechświat a sztuka. Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*. Tłum. J. SKOLIMOWSKI. Warszawa 1999, s. 253).

³ Sygnalizowane tutaj muzyczne nawiązania Severa zostają omówione pełniej w rozdziale interpretacyjnym niniejszej książki (rozdział V).

⁴ J. JAMES: *Muzyka sfer*. Tłum. M. GODYŃ. Kraków 1996, s. 27.

⁵ Ibidem, s. 38 i 41.

⁶ J.D. BARROW: *Historia naturalna hałasu*. W: IDEM: *Wszechświat a sztuka...*, s. 265—266.

⁷ Por. J. JAMES: *Muzyka sfer...*, s. 30.

⁸ Por. Ibidem.

⁹ Por. C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym*. Tłum. Z. CHECHLIŃSKA. Warszawa 1981, s. 125.

¹⁰ „W żadnej z obu tych idei nie jest widoczna w sposób oczywisty myśl o funkcjonalnej, wzajemnej zależności między zjawiskami muzycznymi i niemuzycznymi; nie mogła ona też powstać w sposób spontaniczny w jakimkolwiek kraju między Pacyfikiem a Morzem Śródziem-

nym. W tej sytuacji możemy sobie pozwolić jedynie na następujące stwierdzenie: najstarsze świadectwa przyporządkowań kosmologicznych są pochodzenia chińskiego i greckiego. Do Grecji myśl ta przywędrowała niewątpliwie ze wschodu. Brak jednak — jak dotąd — odpowiedzi na pytanie, czy myśl ta zrodziła się w Chinach, czy też wywodzi się z jakiejś innej części Azji” (C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 125).

¹¹ Mędrzec Lü Pu-wei „mógł rozmawiać o muzyce tylko z człowiekiem, który pojął sens świata. [...] W takiej muzyce nie było [...] niczego, co mogłoby obudzić niepokój, namietność, pożądanie. Muzyka była mądrością serca” (LÜ PU-WEI: *Schi Tschun Tsin*. Übers. R. WILHELM. In: *Frühling und Herbst des Lü Bu We*. Jena 1928, V 3; cyt. za C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 119—120).

¹² „W muzyce człowiek brał na siebie ciężką odpowiedzialność za utrzymanie lub narażenie na niebezpieczeństwo równowagi świata. Ta odpowiedzialność obejmowała także najważniejsze zjawiska świata, dynastie i kraj” (C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 128).

¹³ „Chińska mądrość dawała upust niekończącym się tego rodzaju przyporządkowaniom. Każdy instrument należał do jednej strony świata, substancji i siły: dzwony były symbolem zachodu i jesieni, wilgoci i metalu, bęben — północy i zimy, wody i skóry. Dźwięki natomiast odpowiadały dwunastu miesiącom roku i ich alegorycznym zwierzętom — tygrysowi, zającowi, smokowi, wężowi, koniowi, owcy, małpie, kogutowi, psu, świni, szczerzowi i wołu” (C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 128).

¹⁴ „W rzeczywistości prawa i ściśle ustalenia oddziaływały znacznie silniej na muzykę chińską niż na jakąkolwiek inną, ponieważ »sięgała ona swymi korzeniami do Wielkiej Jedni, do uniwersalnej idei, której nikt nie może sobie wyobrazić ani nawet określić pojęciowo«. Sam świat, uosobienie Wielkiej Jedni, integrował czas, przestrzeń, energię i dźwięk. Świat ucieleśniał wieczny czas w niezmiennym cyklu pór roku, miesięcy i godzin; wieczną przestrzeń ucieleśniał on poprzez kierunki: wschód, zachód, północ i południe. Wszystkie substancje łączył w całość, ziemię i metal, skórę i kamień. Był on siłą widoczną w wietrze i burzy, ogniu i wodzie. I w końcu świat był dźwiękiem w jego dwóch aspektach — wysokości i barwy. Czas i przestrzeń, materia i muzyka odpowiadały sobie nawzajem i w tej zgodności stanowiły jedynie różne aspekty tej samej Jedni. W związku z tym również między ich cechami wyróżniającymi panowała zgodność: określona pora roku korespondowała z określoną stroną świata, substancją, instrumentem muzycznym lub dźwiękiem. Cztery pory roku były oddzielone od siebie nie tylko określoną ilością czasu, lecz także interwałami muzycznymi: zgodnie z zasadą wznoszenia się i opadania odległość od jesieni do wiosny równała się kwintcie, kwarta w dół prowadziła do zimy, a kwinta do lata, co tworzyło osobliwe zestawienie [...], tak podobne do późniejszego ujęcia babilońskiego: f Jesień, c Wiosna, g Zima, d Lato (Babilonia: c)” (C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 123—124).

¹⁵ „Piękno leży nie tyle w następstwie dźwięków, co w poszczególnych dźwiękach samych w sobie. Każdy dźwięk jest jednostką samą w sobie, obliczoną na wywołanie w umyśle słuchacza specjalnej reakcji. Ponieważ barwa ma największe znaczenie, istnieje bardzo dużo możliwości modyfikowania brzmienia tego samego dźwięku. Aby zrozumieć i ocenić tę muzykę, ucho musi nauczyć się rozróżniać subtelne niuanse. Ten sam dźwięk posiada odmienną barwę, jeśli jest zagrany na innej strunie; brzmienie tej samej struny zmienia się zależnie od tego, czy jest szarpana palcem wskazującym, czy palcem środkowym prawej ręki” (C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 122—123; Curt Sachs cytuje fragment z książki R.H. VAN GULIK: *The Lore of the Chinese Lute*. Tokyo 1940, s. 1. n.)

¹⁶ C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 121.

¹⁷ „Jeśli chodzi o starożytne Chiny, to wydaje się, że emocja znacznie silniej emanuje z pojedynczego dźwięku niż ze zwrotów melodycznych. Płyta kamienna Konfucjusza wydawała

tylko jeden dźwięk; »płynące z serca« uderzenie musiało ożywiać ten jeden dźwięk poprzez moc wykorzystania prawie niewyczuwalnych różnicowań uderzenia i wytłumienia, a nawet przerwy» (C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 122).

¹⁸ „Pojedynczy dźwięk rzeczywiście znaczył więcej niż melodia. Liczne we wszystkich rodzajach orkiestr zespoły idiofonów (*chimes*) były jedynie zbiorem poszczególnych płyt kamiennych, płyt metalowych lub dzwonów, połączonych wprawdzie jedną ramą, ale nie ułożonych według żadnej rzeczywistej skali. Podobnie było z fletniami Pana. Każda zwrotka hymnu do Konfucjusza kończyła się pojedynczym uderzeniem w dźwięczącą płytę kamienną, co miało »odbierać dźwięk« i przenosić go do następnego słowa. Znaczenie kosmologiczne nadawano poszczególnym dźwiękom, a nie, jak na zachodzie, modelom melodycznym. Także notacja składała się z odrębnych symboli, oznaczających wysokość dźwięku. Można by przypuszczać na pierwszy rzut oka, że kultura muzyczna, w której raczej unika się dokładnego oddzielania dźwięku, niż dąży do niego, i w której pojedynczy dźwięk wydaje się znaczyć więcej niż jego powiązania melodyczne z innymi dźwiękami, nie powinna zbytnio interesować się dokładną wysokością i skalą. Jest jednak wręcz przeciwnie. Waga pojedynczego dźwięku i jego swoboda mogły się bowiem opierać tylko na prawach i ścisłych ustaleniach, a nie na anarchii» (C. SACHS: *Muzyka w świecie starożytnym...*, s. 123).

¹⁹ J.D. BARROW: *Historia naturalna hałasu*. W: IDEM: *Wszechświat a sztuka...*, s. 267.

²⁰ Myśl pitagorejska nadal znajduje swoich kontynuatorów: „[...] muzika se uklapa u kosmičku harmoniju sfera, to jest u objektivnu, sveopću, muzičku ljepotu kozmosa. Sljedstveno tome, muzika se ne razlikuje od objektivne ljepote svjetlosti, boje i matematičkih proporcija. Ovakvo pitagorejsko poimanje muzike ne susreće se samo kod Augustina i Boetija nego i kod Bede Venerabilisa i Isidora Sevilijskog. Dosljedno tome, pjevana ili na instrumentu izvođena muzika predstavlja odbijesak kosmičke muzike što je proizvode sfere» (M. VIŠIĆ: *Kult muza*. Sarajevo 1989, s. 130—131).

²¹ J.D. BARROW: *Historia naturalna hałasu*. W: IDEM: *Wszechświat a sztuka...*, s. 268.

²² Ibidem, s. 270.

²³ Ibidem.

²⁴ J. JAMES: *Muzyka sfer...*, s. 171.

²⁵ Ibidem, s. 199.

²⁶ G. PICHT: *Odwaga utopii*. Tłum. K. MAURIN, K. MICHAŁSKI, K. WOLICKI. Warszawa 1981, s. 272.

²⁷ Por. J. JAMES: *Muzyka sfer...*, s. 219.

²⁸ G. PICHT: *Odwaga utopii...*, s. 272—273.

²⁹ J. JAMES: *Muzyka sfer...*, s. 239.

³⁰ Por. ibidem, s. 242.

The background of the page is an abstract black and white artwork. It features several dark, irregular ink splatters and blotches of varying sizes, primarily concentrated in the upper half. Below these, there are several thick, horizontal, wavy brushstrokes in shades of gray and black, creating a layered, textured effect. The overall composition is minimalist and artistic.

Rozdział 3

Muzyka w chorwackiej poezji

(wybrane przykłady)

Nie sposób mówić o muzyczności poezji postmodernistycznego twórcy, nie wskazując uprzednio miejsca fenomenu muzyczności w poezji chorwackiej. Przypomnienie niektórych poetycko-muzycznych wątków i szkicowa rekonstrukcja dziejów myśli o muzyce w chorwackiej poezji są zatem konieczne. Na ich podstawie można stwierdzić, że muzyczność jest istotnym wyróżnikiem i ma swą bogatą tradycję w chorwackiej literaturze. Nakreślenie procesu ewolucji muzyczności w poezji chorwackiej pozwala postrzegać Josipa Severa nie tylko jako nowatora, ale także kontynuatora bogatej tradycji:

Govoreći o glazbi u književnosti na korpusu djela hrvatske književnosti treba istaknuti i to da je muzikalizacija kao smislotvorni element ne samo izravno utjecala na proces sazrijevanja umjetnosti riječi, već da ona tvori i jednu od njezinih tradicijskih osi koja se može pratiti od renesanse do suvremenosti¹.

W Chorwacji najwcześniejsze zachowane zapisy muzyki wokalne oraz teksty odzwierciedlające zainteresowania powinowactwem sztuki słowa i sztuki dźwięku przypadają na wiek XVI (Petar Zoranić, Petar Hektorović). Dokumenty teoretyczne opisujące to powinowactwo pochodzą z wieku XVII. Nieco wcześniejsze są tylko archiwalne notatki dotyczące dzieł sceniczno-muzycznych (Dubrownik). Dobrze natomiast zachowały się oratoria. Chociaż dawna spuścizna dzieł świadczących o frapującym łączeniu sztuk nie prezentuje się okazale pod względem liczebnym, to jednak zachowane teksty stanowią prawdziwe bogactwo. Fascynujące są dawne melodyczne struktury (na przykład *Jedna stara majka tri ćerke imela*), melodie pochodzące z dzieła Hektorovicia *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, najstarsze chorwackie madrygały (*I kliče djevojka*, *Kada mi se Radosvane...*). Należy odnotować także rozważania na temat muzyki Juraja Križanicia (*Glažbene tvrdnje* [Asserta musicalia] z 1650 roku i rozdział *O glazbi* [De musica] w *Politika ili razgovori ob vladatelystwu*). Ważny, gdy idzie o zacieśnianie więzi między muzyką i literaturą, jest wiek XIX. Tutaj trzeba wspomnieć dzieła Vatroslava Lisinskiego (oper *Ljubav i zloba*, *Porin*), a także opus Ivana Zajca (14 oper z librettami chorwackich autorów) z drugiej połowy wieku. Lisinski i Zajc pozostawili po sobie także dzieła, których tytuły są programowe — sugerują więc obecne w nich treści pozamuzyczne. (Pierwszym autorem, który w 1897 roku zapisał program do swojej kompozycji, był Blagoje Bersa). Gdy idzie o muzykę w opisie literackim, wymienimy Vjenčeslava Novaka (także teksty naukowe), krytyki Stanka Vraza i Ljudevita Vukotinovicia, Augusta Šenoi, Ivo

Vojnovicia, Julije Rorauera, Antuna Gustava Matoša, Frana Galovicia i Milutina Cihlara-Nehajeva, tekst Milivoja Šrepela *Preradović prema glazbi* (1891). Na początku XX wieku Luje Šafrenka-Kavić pisze programową uwerturę symfoniczną *Sljeme*. Uwaga większości kompozytorów tego czasu skupia się wokół muzyki wokalnie-instrumentalnej, pieśni solowych i chóralnych (komponowanych do słów chorwackich poetów). Do 1977 roku powstaje około 150 oper, oratoria, kantaty. Nie ma chyba w wieku XX pisarza chorwackiego, który nie napisałby przynajmniej kilku wersów na temat muzyki. Po 1965 roku powstaje dużo prac muzykologicznych dotyczących relacji „poeta-muzyka”. Niektórzy kompozytorzy piszą ponadto libretta do własnych utworów muzyczno-scenicznych (Krešimir Fribec, Hubert Pettan, Stjepan Šulek)². Muzyka znajdowała się więc bardzo często w polu zainteresowań chorwackich pisarzy. Oddźwięk tych zainteresowań stanowiły zapisy muzykologiczne lub quasi-muzykologiczne, bądź impresje dotyczące muzyki.

Opis literacki nie stanowił jednak jedynej formy istnienia muzyki i muzyczności w tekście poetyckim. Emanujące muzycznością (zwłaszcza na poziomie rytmicznej i brzmieniowej organizacji tekstu) wiersze chorwackich poetów często doceniali kompozytorzy, którzy sięgali po nie i umuzyyczniali je. Tak było z tekstami Petara Preradovicia, Dragutina M. Domjanicia czy Dobrišy Cesaricia. Inni poeci imponowali stosowaniem bogatej topiki muzycznej, terminologii muzycznej, nawiązaniami do wybitnych dzieł, do tradycji muzycznych, znajomością muzycznej architektury, odniesieniami do struktur muzycznych czy wręcz próbami odtwarzania tych struktur w przestrzeni utworów poetyckich. Dotyczy to twórczości Marka Marulicia³, Petara Zoranicia, Dživa Frana Gundulicia, Grgi Čevapovicia, Ljudevita Gaja, Ivana Kukuljevicia-Sakcinskigo, Augusta Šenoi, Ivo Vojnovicia, Milana Begovicia, Janka Policia Kamova⁴, Vladimira Nazora, Frana Galovicia, Tina Ujevicia, Miroslava Krleży⁵, Dragutina Tadijanovicia. Petar Hektorović, Marin Držić, Antun Gustav Matoš⁶ zaś — prócz tego, że byli pisarzami fenomenalnie organizującymi wymiary muzyczności w swych dziełach literackich — mają w swych życiorysach zapisane wątki kariery muzycznej: kompozytora (Hektorović), multiinstrumentalisty (Držić) czy wiolonczelisty (Matoš).

Kierunki zainteresowań muzycznych we współczesnej poezji chorwackiej można śledzić według klucza zaproponowanego przez Gorana Rema. Chodzi tu o klucz poezji intermedialnej i konkretnej oraz związane z nim zjawisko partytutowości. Jest on oczywiście tylko jednym z możliwych sposobów podejmowania dyskusji na temat najnowszej poezji chorwackiej. Ze względu na specyfikę poezji Josipa Severa, a zwłaszcza na profil niniejszej książki, w której zostają uwypuklone takie aspekty twórczości poety, jak muzyczność, partytutowość oraz czynnik performatywny, klucz ten wydaje się właściwy. Jako ramy czasowe dla intermedialnego fenomenu można przyjąć lata 1940—1991, w których Zvonimir Mrkonjić wyznacza trzy główne modele poetyckie: poezję doświadczenia przestrzeni, poezję doświadczenia egzystencji i poezję doświadczenia języka⁷. Obszar

zainteresowań Rema — poezja intermedialna łącząca się z językami innych mediów — został przez Mrkonjicia tylko zasygnalizowany. Autorzy, których twórczość Rem analizuje pod kątem intermedialności, wpisują się w wyszczególniony przez Mrkonjicia wzorzec poezji doświadczenia językowego. Są to artyści, którzy w ramach własnych konceptów estetycznych usiłowali łączyć język poetycki z językami innych mediów⁸, takich jak na przykład film, moda, architektura, wideo, TV, malarstwo, radio czy muzyka.

Pod koniec lat trzydziestych i na początku lat czterdziestych Radovan Ivšić, Bore Pavlović i Kruno Quien nawiązywali do sztuk wizualnych. Na początku lat pięćdziesiątych do końca lat sześćdziesiątych (1951—1968) do poezji przenikały tendencje, które były wynikiem *boomu* na rock'n'roll i zjawiska *musique concrete* (pisali wtedy: Josip Stošić, Ivan Slamnig, Zvonimir Mrkonjić, Bore Pavlović, Zvonimir Balog, Danijel Dragojević). Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (1968—1972) obfituje w języki innych mediów (muzyka, fotografia, architektura, telewizja, radio), a nawet dziedzin matematyki (geometria)⁹. Należy tutaj wymienić poetów: Ivana Rogicia Nehajeva, Borbena Vladovicia, Milorada Stojevicia, Darka Kolibaša, Zvonka Makovicia, Josipa Severa, Lukę Paljetka, Milana Milišicia, Slavka Jendričkę. W latach 1973—1980 do grona wymienionych autorów dołączyli Branko Maleš (wprowadzający do poezji media: wideo i dizajn), Milko Valent, Ivan Mor, Lela Zečković. W okresie 1981—1991 pośród strategii poetyckich najbardziej wpływowa okazuje się strategia trans-medialna wyzyskująca tematyczne i strukturalne matryce neliterackich mediów: muzyki (rock), filmu, komiksu, reklamy i wideoklipu¹⁰ (Branko Čegec, Branko Maleš, Anka Žagar, Miroslav Mićanović, Zorica Radaković, Krešimir Bagić, Nikica Petković, Miroslav Kirin, Simo Mraović). Na większość z nich wpływ wywierają: punk, rock'n'roll, blues, dark, noise i crossover¹¹.

Cechą charakterystyczną tekstów powstałych w opisywanym czasie jest nastawienie na wielokodowość i otwarcie na inne sztuki, przede wszystkim na dialog literatury i muzyki. Skoncentrujemy się na tym ostatnim. Muzyka i partytury wnikają do tekstów poetyckich na poziomach: formalno-strukturalnym (dużym zainteresowaniem wśród poetów cieszy się muzyczna forma ronda), tematycznym, stylistycznym i estetycznym. To, co łączy poezję (konkretną) i partyturę, to obecność czynników: wizualnego, akustycznego i językowego jako łączników sztuk pięknych, muzyki i literatury. W poezji konkretnej

komunikacijski prostor jezika zamjenjuje neki drugi, prazni prostor koji treba osmisliti/ispuniti novim značenjem. U konkretnoj poeziji tu komunikativnu funkciju jezika (u smislu svakidašnjeg govora) zamjenjuje ili potiskuje u drugi plan estetički kvalitet (Z. Kravar) ostvaren prikazivačkom funkcijom lirske pjesme (K. Bühler). Vizualnost i akustičnost sugeriraju se grafičkim i leksičkim signifikantima. Umjetnik/stvaratelj je zapravo proizvođač koji manipulira jezičnom, ali i drugomedijskom materijom, ispitujući njezinu materijalnost i pred-

simbolički stadij. I u konkretnoj poeziji i u partituri prisutan je spoj vizualnoga, akustičkog i jezičnog, čiji znakovni označitelji predstavljaju tragove likovnoga, glazbenog i književnog medija. Multimedijalnost ostvarena kroz konkretizam lirske pjesme i partiture svojevrсно je ispitivanje propusnosti granica pojedinih kodova. Premještanjem strukturnih jedinica iz jednog konteksta (koda) u drugi postiže se resemantizacija¹².

Rem określa sposoby realizacji i możliwości istnienia zjawiska partyturowości w następujący sposób:

- partytury pojawiające się w poezji (konkretniej) nie są (należałoby doprecyzować: nie zawsze są; zapis nutowy bowiem ewoluje, a współczesne partytury swoim kształtem przypominają te włączane w przestrzeń tekstów poetyckich — A.R.) partyturami definiowanymi w klasycznym rozumieniu tego pojęcia;
- pięciolinie traktuje się jako zadaną przestrzeń, nie uwzględnia się jednak oznaczeń taktowych, kluczy, nut, pauz (tutaj można wymienić na przykład teksty Borbena Vladovicia i Branki Knežević Slijepčević). „Uz crtovlje kao grafički signifikant glazbenoga koda (pięciolinia nie jest sygnifikantem kodu muzycznego, jedynie zapisane na niej nuty — A.R.) u oba se teksta javljaju i slovni/leksemski signifikanti jezičnoga koda/medija. U odnosu na jezični kod, razvija se prostornost/vizualnost/likovnost pjesme time što se sugerira horizontalno i vertikalno čitanje [...], odnosno višesmjernost”¹³;
- zapis graficzny przestrzeni partytury w orientacji poziomej i pionowej zostaje zastąpiony zapisem w formie okręgu „Uz glazbene oznake, koje uz notno crtovlje predstavljaju signifikante glazbenog koda, u pjesmi B. Vladovića *Händelov krug* javljaju se i jezični signifikanti u leksemsko-sintagmatskom obliku (tu počni, a završi izvan kruga)”¹⁴. Należy nadmienić, że w omawianym przykładzie określenie porządku wykonawczego jest zaczerpnięte z klasycznie rozumianej partytury i jej oznaczeń; podobne jest do partyturowych zapisów typu: „dal segno al coda” lub „da capo al segno”;
- niektóre teksty, przykładowo autorstwa Knežević Slijepčević, pokazują, że partyturowość może funkcjonować w tekście poetyckim bez zobrazowanej w nim pięciolinii. „Fonemski signifikanti sa svojom zvučnom/fonetskom slikom simuliraju glazbeni kod, a njihovi strukturni rasporedi na plohami stranica tvoreći geometrijske likove kvadrata i trokuta negiraju dvodimenzionalnost plosne podloge i ostvaruju prostornost/vizualnost teksta (likovni kod)”¹⁵. Również brzmieniowa organizacja utworów Severa może odpowiadać takiemu sposobowi istnienia partyturowości.

Biorąc pod uwagę tekst Rema o poezji Vladovicia¹⁶, w którym pisał o promowaniu partyturowości, dążeniu do wykonania jako konkretyzacji partytury, można chyba mówić także o takim poziomie funkcjonowania partyturowości, jakim jest aspekt wykonawczy. Według Rema potrzeba wykonania partytury jest bardzo silną, procesualną sugestią, ale samo wykonanie nie jest w jego odczuciu ko-

nieczne. Potrzeba wykonania jednak jest zawsze obecna — w przypadku każdej partytury¹⁷. Dlatego należałoby uznać ją za element integralnie z nią związany. Dla muzyka, który studiuje zapis nutowy, moment „odczytywania” jest już momentem „prywatnego”, „wewnętrznego”, „wyobrażonego” wykonania; „imperatyw wykonawczy” jest w partyturze znacznie silniejszy niż w jakiegokolwiek pisanej wypowiedzi literackiej¹⁸. Vladović często poddaje się „prowokacji” partyturowości własnych tekstów i proponuje ich wykonania. W podobny model partyturowości, gdy chodzi o wypełnioną potrzebę wykonania utworu poetyckiego, wpisuje się poezja Josipa Severa¹⁹.

W literaturoznawstwie jest możliwe operowanie pojęciem partytury w jego ściśle muzykologicznym znaczeniu. Dzieje się tak nie tylko z powodu wyżej omówionego elementu wykonawczego. Według Andrzeja Hejmeja istnieją określone zależności intertekstualne w literaturze, które zachodzą „między danym tekstem literackim a konkretnym utworem muzycznym”²⁰. Podobną kwestię poruszył Rem w rozważaniach na temat poezji intermedialnej i partyturowości, wskazując na palimpsestowe przenikanie formy muzycznego ronda i struktury poetyckiej. Do takiego modelu realizacji zdaje się, przynajmniej częściowo, przystawać także poezja Josipa Severa. Hejmej wyraźnie podkreśla, że posługiwanie się terminem „partytura” bywa prowokowane wieloma różnymi względami:

graficznym, graficzno-fonicznym czy dźwiękowym kształtem danego zapisu (jak w przypadku tekstów mających związek z nurtami awangardowymi i neoawangardowymi poprzedniego stulecia), a to propozycjami teoretycznymi, określonymi sugestiami czy komentarzami odautorskimi, a to muzyczną inwencją interpretatora i jego muzycznymi hipotezami interpretacyjnymi²¹.

Myślenie o tekście literackim jako o partyturze pochłania Michela Butora czy poetów sonornych.

Pokażemy teraz, jak organizacja brzmieniowa (płaszczyzna muzyczności I) wiersza *bitka* Josipa Severa może przypominać organizację dźwiękowości w ramach muzycznej formy ronda. Dla ronda najbardziej typowy jest schemat budowy A-B-A1, gdzie część A uruchamia pierwszą grupę dźwięków, B przedstawia inny materiał dźwiękowy, a część A1 modyfikuje dźwiękowość części A. Trzystrofowa forma wiersza *bitka* odpowiada temu schematowi, jeśli chodzi o organizację brzmieniową, czyli organizację materiału dźwiękowego, i może być traktowana jako szczególny wariant poetyckiej inspiracji formą ronda. Według Bagicia podczas pierwszego czytania tego wiersza uderza nas jego dźwiękowa organizacja (muzyczność I) — „zvučni vatromet teksta” („dźwiękowe fajerwerki tekstu”)²².

bitka
tu ne puši se hašiš
kry se puši

i već si drugi
 kad se mača mašiš
 a kad u rami drame
 bez glave gledamo sablju
 gdje nam se penje
 na rame
 naše umorne oči
 ruše se na počinu
 korake izivamo
 idemo na počinak

Strofy I i III prezentują materiał dźwiękowy głosek i zbitkę głoskowych „u”, „i”, „uši”, „šiš”, zaś III „u”, „i”, „oči”, „še”, „uše” — można więc mówić o modyfikacji dźwiękowości strofy I (A) w stosunku do strofy III (A1). Strofa II (B) prezentuje inne części brzmieniowe: „am”, „ram”, „gl”, „bl”, „ju” i „je”.

Współczesne modele muzyczności dzieła literackiego często mogą się łączyć z partyturowością (zwłaszcza w ujęciu Hejmejowskim). W niektórych przypadkach partyturowość może być tożsama z muzycznością III. Na przykładzie poezji Josipa Severa można obserwować różne warianty istnienia partyturowości w ramach dwóch zasadniczych jej typów:

- foniczno-rytmicznego ustrukturywania wierszy (przykład powyższy) oraz stosowania onomatopei, aliteracji, asonansów, reduplikacji spółgłoskowych, samogłoskowych, leksykalnych, nawiązujących do partytur poezji dźwiękowej. Poezja dźwiękowa jest tu rozumiana jako fenomen literaturoznawczy, ale także kulturowy i antropologiczny — związany ze współczesną cywilizacją, kulturą masową, przejawami ekspresji *homo sonorus*²³;
- palimpsestowego przenikania konstrukcji poetyckiej i muzycznej (por. interpretacja wiersza *Pismo o lišću koje pada* w podrozdziale 5.2.2. *The Beatles*).

¹ D. GRGURIĆ: *Glazba, riječ: istraživanje suodnosa. Intermedijalna i povijesna razmatranja opusa Milutina Cihlara Nehajeva i Nedjeljka Fabria*. Zagreb—Rijeka 2010, s. 27.

² Por. L. ŽUPANOVIĆ: *Hrvatski pisci između riječi i tona*. Zagreb 2001, s. 21—31.

³ W wielu miejscach pisano o Maruliciu, że był znawcą muzyki i świadkiem życia muzycznego Splitu, co oznacza, że musiał bardzo dobrze opanować wiedzę o muzyce i jej prawach. „Marko Marulić o glazbi govori u više navrata i na raznim mjestima u svojim književnim radovima, kako hrvatskim, tako i latinskim. Glazba, ipak, najznačajniju ulogu ima u »Juditi« i to daleko važniju, negoli u izvornom biblijskom tekstu, prema kojemu je Marul najvjerojatnije i ispjevao svoj pjesmotvor”. *Judyta* Marulicia różni się od biblijnej postaci ze względu na częstotliwość występowania elementów muzycznych, ale i w kwestii powoływanego instrumentarium (w Biblii: cymbały i bębny, u Marulicia: bębny, cymbały, cytry, kitarę, gęśle, psalterze, talambasy, trombity). Stosując przyjętą za Hejmejem terminologię, warstwa muzyczności II w *Judycie* Marulicia jest o wiele bogatsza. Wspomniana obsada instrumentalna uruchamia-

na przez Marulicia jest zgodna z najczęstszym instrumentarium używanym w Splicie w jego czasach. Ponadto pisarz zajmuje się kwestiami artykulacyjnymi i charakterystyką brzmienia konkretnych instrumentów (na co zwraca uwagę Koraljka Kos) (I. Bošković: *Marko Marulić i glazba*. In: *Litteraria, musicalia et theatraalia. Glazbene teme*. Sv. 2. Split 2003, s. 16, 20, 21 i 22).

⁴ Poezja Kamova może służyć za przykład motywowanej muzycznością formalnej organizacji tekstów poetyckich. „Glazbena faktura zapravo diktira kompoziciju zbirke, te raspoređuje određene motive i teme u »lijevu« i »desnu« simetriju: od ideje pjesništva, osnovne pozicije lirskoga subjekta i njegove koncepcije svijeta, koja se suprotstavlja nagrđenoj poziciji svijeta, pa do solarnoga »izlaska«, kao u Nazora, ili kasnije Krleže”. Zbiór poezji Psovka otwiera *Preludij* (*Preludium*) i nie jest to jedyny wiersz noszący tytuł muzycznej proveniencji, bo znajdziemy tu także i *Intermezzo* czy *Finale* (por. C. MILANJA: *Wstęp*. In: J.P. KAMOV: *Pobunjeni pjesnik*. Zagreb 1997).

⁵ Muzyczność w dziele Krleży funkcjonuje na wielu poziomach. Na szczególną uwagę zasługuje cykl poematów *Simfonije* jako kapitalny przykład organizowania tekstu poetyckiego w oparciu o strukturę muzycznego wzorca — wzorca symfonicznego. Tematyką muzyczności cyklu *Symfonie* zajmowałam się w artykułach: A. RUTTAR: *O Krleży — symfoniku, jego „rozmowie” z Hektorem Berliozem i tańczących wariantach* Ja. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. CZAPIK-LITYŃSKA, M. BUCZEK. Katowice 2005 oraz A. RUTTAR: *Književna „partitura” simfonijske pjesme „Pan” Miroslava Krleže*. „Gradovrh” 2006, br. 3, jak również w pracy magisterskiej: *Ekspresjonizm, Krleža, Symfonie — problematyka muzyczności*.

⁶ Županović podkreśla, że moment, w którym Matoš zakończył naukę w szkole muzycznej, a rozpoczął życie czynnego instrumentalisty, jest jednocześnie momentem, w którym zaczął pisać o muzyce. Przez osiemnaście lat zatem, od 1895 do 1913 roku, niezmiennie się tym tematem zajmował. Spod jego pióra wyszło wówczas osiem portretów kompozytorów chorwackich i zagranicznych, nie licząc wielu tekstów krytycznych i publicystycznych czy też polemicznych. Muzyka emanuje z pism Matoša nawet gdy nie jest głównym ich tematem czy naczelną tezą. Matoš pisze o Stendhalu jako o krytyku muzycznym, o wagneryzmie w twórczości Baudelaire’a, o podejściu Nietzschego do Wagnera (por. L. ŽUPANOVIĆ: *Hrvatski pisci...*, s. 311—312).

⁷ Por. Z. MRKONJIĆ: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. T. I i II. Zagreb 1972 i S. JUKIĆ: *Miłości nieparzyste (szkic o współczesnej poezji)*. Tłum. K. PIENIAŻEK-MARKOVIĆ. W: *Widzieć Chorwację*. Red. K. PIENIAŻEK-MARKOVIĆ, G. REM, B. ZIELIŃSKI. Poznań 2005, s. 106.

⁸ G. REM: *Od nacрта za ples do totentanza*. „Riječi” 2002, br. 1—3, s. 410.

⁹ G. REM: *Koreografija teksta*. Zagreb 2002, s. 21—26.

¹⁰ Por. *Strast razlike, tamni zvuk praznine, hrvatsko pjesništvo osamdesetih i devedesetih*. Oprac. B. ČEGEC, M. MIĆANOVIĆ. „Quorum” 1995, br. 5—6; cyt. za: S. JUKIĆ: *Miłości...*, s. 115.

¹¹ Por. G. REM: *Od nacрта za ples do totentanza...*, s. 412—413 oraz G. REM: *Intermedijalna puncta hrvatskog pjesništva druge polovice XX stoljeća*. „Kolo” 2002, br. 3.

¹² G. REM: *Izgubljenost u prijevodu — k partiturnosti (Slamnigova) pjesništva*. web.ffos.hr/hrvatski/?id=10

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Korzystam z elektronicznego wariantu tekstu otrzymanego od autora. Tekst został opublikowany w czasopiśmie „Zarez”; por. G. REM: *Neironijski performans i interekranizacija lirike*. „Zarez” 2004, br. 139.

¹⁷ „Partytura, którą pisze kompozytor, nie jest jeszcze gotowym dziełem, ponieważ nie rozbrzmiewa. Nie ma w niej zaprojektowanego nic więcej, oprócz zarysu możliwości przyszłego brzmienia. Z drugiej strony, również rzeczywiście rozbrzmiewająca postać dźwiękowa nie jest gotowym dziełem, ponieważ stanowi tylko jedną spośród nieskończenie wielu możliwości rzeczywistego brzmienia zaprojektowanych już w partyturze. W dziedzinie muzyki w ogóle nie dochodzi do ukończenia dzieła. Dzieło muzyczne nigdy nie jest gotowe; jest ono tylko układem możliwości, które leżą w przyszłości i oczekują spełnienia. Ale możliwości te powinny być urzeczywistnione. To, co zostało umieszczone w partyturze, ma rozbrzmiewać, utwór, jak powiadamy, ma być wykonany. [...] Wydarzenie, na które nastawiona jest muzyka zgodnie ze swą strukturą, następuje jedynie wówczas, gdy spełnia się niepowtarzalność godziny, w której muzyka rozbrzmiewa. Pierre Boulez wyciągnął z tego rozpoznania konsekwencje, proponując nową formę podstawową partytury. Partytura nie wyznacza już tutaj jednego jedynie możliwego ciągu dźwięków, lecz projektuje rozmaite możliwości konfiguracji elementów strukturalnych, z których grający dokonuje wyboru. W ten sposób powstaje muzyka, której nie może odtworzyć żadna płyta” (G. PICHT: *Odwaga utopii*. Tłum. K. MAURIN, K. MICHALSKI, K. WOLICKI. Warszawa 1981, s. 285).

¹⁸ Por. A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1983, s. 18—19.

¹⁹ „Riječ je o strategiji potpunoga individualizma i plejmejkerske tekstualne nezavisnosti, koju su snažno iskusili Boro Pavlović četrdesetih, Josip Stošić i Ivan Slamnig pedesetih te, eto, upravo Borben Vladović, neznatno nakon Josipa Severa — krajem šezdesetih” (por. G. REM: *Neironijski performans i interekranizacija lirike...*).

²⁰ A. HEJMEJ: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 8.

²¹ Ibidem, s. 8—9.

²² Cyt. za: K. BAGIĆ: *Mogućnosti interpretacije pjesničkoga teksta ili 'zvučni vatromet' bitke Josipa Severa*. „Umjetnost riječi” 1990, br. 4, s. 376.

²³ Por. A. HEJMEJ: *Muzyka w literaturze. Perspektywy...*, s. 121.

Rozdział 4

O twórczości poetyckiej Josipa Severa



4.1. Biografia poety*

Sever je znao ono što nitko nije znao, a nije znao ono što je znao svatko.

Sunčana Škrinjaric

Bio je posljednji istinski boem naše literature: u njegovoj je čaši drijemao 'modri glas', spreman u svakome trenutku ispuniti prostor do kojega dopire pogled. Kada je u dvorištu jedne zagrebačke klinike usnuo u snježnoj bjelini, njegova je poezija — tragična i radosna istodobno — nastavila narušavati neupitnu tišinu i proizvoditi 'misleni jeku'.

Krešimir Bagić

Josip Sever przyszedł na świat 8 lipca 1938 roku w pobliżu Siska, w miejscowości Blinjski Kut¹. Zmarł w Zagrzebiu 28 stycznia 1989 roku. Studiował slawistykę w Zagrzebiu i sinologię w Pekinie. Tłumaczył z języków rosyjskiego (*Trinaesti apostol* Władimira Majakowskiego /1982/, Izaaka Babla, Władimira Nabokova) i chińskiego. Bywał w Moskwie, gdzie zaprzyjaźnił się z Giennadijem Ajgim i poznał Aleksieja Kruczonycha. Pierwszy z dwu opublikowanych za życia poety tomów, *Diktator*², ukazał się nakładem wydawnictwa Razlog w 1969 roku. Drugim zbiorem był uhonorowany Nagrodą Miasta Zagrzebia (Nagrada grada Zagreba), a wydany w 1977 roku przez Naprijed *Anarhokor*³. *Diktator* doczekał się drugiego wydania na łamach czasopisma „Quorum” (1986, 4/5). *Borealni konj*⁴, wydany przez Mladost, ukazał się pośmiertnie w roku śmierci poety. Wyboru tekstów dokonała Dubravka Oraić Tolić, która jest także autorką znakomitego wstępu *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. Obok przedruków *Diktatora* i *Anarhokora* do tomu włączono także wiersze *Kisikova djeca i druge pjesme*, publikowane wcześniej w „Oku”. W zbiorze *Borealni konj* znajdujemy również przeredagowany wiersz *Borealni konj* w wariantcie zamieszczonym 10 października 1987 roku w „Vjesniku”, innym niż ten pochodzący z pierwszego wydania *Anarhokora*. Obok prozy lirycznej *Bljeskanja* figurują rosyjskie wiersze poety, *Ruski stihovi* („Most” 1987, 2).

Sever pozostawił po sobie dziesięć obszerniejszych poematów, a także liczne krótsze próby poetyckie, niedokończony dramat, nieukończone przekłady z chińskiego i rosyjskiego, osobiste zapiski traktujące o nocnym życiu bohemy, codzienności, egzystencjalnej neurozie, na którą cierpiał, szkice eseistyczne o rosyjskich i chińskich poetach. Wszystkie zapisane w pięciu-sześciu zeszytach, dwu notatnikach i na kartkach wszelkich możliwych formatów, których uzbierała się pokaźna ilość. Niektóre z nich ujrzały światło dzienne dopiero w 2004 roku, jako *Svježa dama Damask trese*⁵. Patronem tej ostatniej publikacji i jednocześnie

autorem wstępu (*Tekst o Joži*) jest Branko Maleš, który — dzięki uprzejmości siostry zmarłego poety Vlasty Sever Vaniš i przyjaciela Josipa Severa, dramaturga Gorana Matovicia — mógł się pochylić nad autorskimi rękopisami, uporządkować je i ułożyć w zbiór. Według Maleša prezentowane wiersze powstawały między 1975 a 1985 rokiem. W przedmowie do *Svježe dame...* Maleš wyraża przekonanie, że na pewno istnieją jeszcze jakieś rękopisy pozostawione u przyjaciół, Sever bowiem zawsze miał na podorędziu „coś” do pisania, co mogło się zmieścić w kieszeni.

Należy wyakcentować jedną kwestię, istotną ze względu na charakter rozważań dotyczących chorwackiego poety. Sever był prywatnie wielkim miłośnikiem muzyki. Nie dostrzegłam jednak, by zajmowano się wątkiem jego zainteresowań muzycznych. To istotna kwestia podczas podejmowania badań nad muzycznością w literaturze. Przykładowo, gdy Jerzy Skarbowski (*Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*) podejmuje rozważania na temat muzyczności w dziełach kilku wybranych wybitnych przedstawicieli literatury polskiej w kontekście właśnie ich muzycznych zainteresowań, pozwala to na pełniejszy ogląd symptomów tychże zainteresowań w ich twórczości, uzasadnia je i unaocznia złożoność samego zjawiska muzyczności. Kilka informacji dotyczących zamiłowania Severa do muzyki przekazała mi siostra pisarza, Vlasta Sever Vaniš, podczas jednej z naszych zagrzebskich rozmów. Z jej wspomnień wynika, że mały Josip lubił wspólnie z siostrą⁶ śpiewać. Jako dojrzały mężczyzna dysponował pięknym barytonem i nadal chętnie śpiewał. Ludwig Bauer, gdy Sever odwiedził go w Pradze, nagrywał poetę śpiewającego utwory Bułata Okudźawy: „Pjevao je Okudžavine šansone i balade. Imao je ugodan glas i iznimno dobar sluh. Balade su mu najbolje odgovarale. Snimao sam ga kazetofonom”⁷.

Umiejętność śpiewu i pasję do muzyki Vlasta i Josip odziedziczyli po matce, Elizabecie. Ojciec, Nikola, również niezły śpiewak, wyróżniał się zmysłem animacji. O edukację muzyczną przedwcześnie osieroconego rodzeństwa dbał później nauczyciel Dragutin Staničar, grywający na skrzypcach. Było to w szkole podstawowej w miejscowości Jasna poljana (koło Vedro polje). Pytany o rodziców, dorosły Sever prawie nigdy nie ujawniał żadnych szczegółów dotyczących ich śmierci⁸. Zbywał rozmówcę stwierdzeniem „Moj otac je ludo poginuo” i prędko zaczynał opowiadać o swoim ulubionym nauczycielu, wspomnianym Dragutinie Staničarze. Gdy idzie o kompozytorów, których Sever szczególnie sobie upodobał, należy wymienić Piotra Czajkowskiego, Sergiusza Rachmaninowa i Aleksandra Borodina (ze szczególnym wskazaniem na jego operę *Kniaź Igor*).

Josip Sever zmarł tragicznie 28 stycznia 1989 roku. Według jednych zamarzył na podwórzu jednej z zagrzebskich klinik, według innych na dworcu autobusowym.

4.2. Wyróżniki poezji Severa

W niniejszej książce poezja Josipa Severa prezentowana jest w perspektywie jej bogatej i fascynującej muzyczności. Wyznaczające ją zagadnienia warunkują sposób myślenia o dziele Severa i kierunki interpretacji. Stan badań spuścizny chorwackiego poety został zaprezentowany tak, by uwypuklić wątki i aspekty fenomenu muzyczności poetyckiego opus. Niemniej konieczne jest choćby wstępne, ogólne przedstawienie najważniejszych wyróżników jego poezji.

Sever jest postmodernistycznym pluralistą. Łączy i przetwarza liczne, niekiedy odmienne tradycje. Jego poetyckie myślenie cechuje otwarcie na wielość i złożoność oraz wynikający stąd sens mnogi (sens mnogości⁹). Postępowanie interpretacyjne wymaga zatem wprowadzenia różnych strategii badawczych. Dlatego podczas obcowania z poezją Severa odnajduję miejsce zarówno na refleksję hermeneutyczną, jak i na podejście dekonstrukcyjne. Akcentowane przez Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura mówienie na głos, zdarzeniowość wypowiedzi, mowy i tekstu są dla interpretacji istotne. Poeta podkreśla również wagę słuchania¹⁰ — zgodnie z „pierwotnym zadaniem hermeneuty, który powinien wsłuchiwać się w narastające i zmienne głosy tradycji”¹¹. Penetrując brzmiące sensory tekstowych znaków, wpisuje się w myślenie Gadamera, który powiada: „Tekst sam w sobie mówi [...] — wskazuje najpierw na sens i jego brzmienie, które słyszy czytający”¹². Sever zdaje się spełniać także określoną przez Rolanda Barthes’a powinność pisarza wobec czytelnika, pozwala mu dostrzegać tworzenie, „zapowiadanie się” sensów, ich „migotanie (*miroitement*)”¹³. Zainteresowany „halucynacyjnym” oddziaływaniem języka Barthes wyjaśnia: „To właśnie drżenie tego sensu badam, słuchając pomruku języka, który jest moją Naturą, moją: człowieka ponowoczesnego”¹⁴. Poetyckie strategie Severa służą podobnemu celowi, poszukiwaniu sensu przez ogląd znaków i dźwięków poetyckiego języka.

Ze względu na czas debiutu przypadający na rok 1969, o twórczości chorwackiego poety mówi się w kontekście grupy „razlogowców” (pisarzy zgromadzonych wokół czasopisma „Razlog”). Model poezji Josipa Severa jest anty-razlogowski i nie przystaje do koncepcji proponowanych przez „razlogowców”¹⁵. Sever uchyla się przed prostymi identyfikacjami, wymyka się w ogóle wszelkim jednoznacznym i definiowalnym klasyfikacjom. Według Bagicia poezja Josipa Severa stanowi indywidualny, zintegrowany koncept poetycki, który nie jest wariantem żadnego z istniejących modeli poetyckich, aczkolwiek w pewnej mierze koresponduje z tradycją rosyjskiej awangardy¹⁶. Zwolennikiem tezy o indywidualnym poetyckim projekcie Severa jest również Miroslav Šicel, który podkreśla zainteresowania poety wieloma kulturami. Dla niego Sever to „autohtona [...] poetska ličnost [...]”. Suočen s drevnim kulturama (indijskom, kineskom, islamskom), svojom se poezijom nadovezuje na neka temeljna načela istočnjačkog svjetonazora i filozofije, zatvarajući se u svoj osobni kult viđenja života”¹⁷.

Nawiązania Severa do doświadczeń rosyjskiej awangardy komentuje większość badaczy jego poezji (Bagić, Oraić Tolić, Goran Rem, Cvjetko Milanja, Branimir (Branko) Bošnjak, Slobodan Prosperov Novak). Niektórzy krytycy skłonni byli określać poezję Severa jako wyłącznie awangardową. Dzieło Severa koresponduje z wieloma tradycjami literackimi. Komentowanie go jako „finału awangardy”, „końca awangardowego raju” (termin Oraić Tolić) jest jak najbardziej słuszne, należy jednak pamiętać, że jest wynikiem dialogu poety z jedną z licznych tradycji, do których nawiązuje. Milanja sugeruje ostrożność i wnikliwy ogląd tekstów z debiutanckiego tomu *Diktator*, gdyż wiele wierszy ze wspomnianego zbioru odpowiada tendencjom poprzedzającym generację „krugowców”¹⁸. Zdaniem Bošnjaka moskiewskie dni Severa służą przygotowaniu koncepcji pisania poszukującego korzeni słowa i znaku (dźwięku) u samego „źródła”. Są momentem archeologicznego obcowania z awangardową praktyką pisania i działania¹⁹. Oraić Tolić również podkreśla, że wracający w 1964 roku z Moskwy Sever przynosi ze sobą doświadczenia, do których będzie w swym pisarstwie nawiązywał, ale zaproponuje również własny model poezji²⁰.

Odwolanie do poetyckich tendencji datowanych przed „krugowcami” może służyć jako pretekst do rozważań nad tradycją poetycką Tina Ujevicia (Milanja, Rem, Tea Benčić Rimay, Maleš, Bagić), której Sever składa hołd, suponując istotowy charakter prawdy poetyckiej: „augustine, vi ste gusta istina”²¹. Niektóre wiersze²² pod względem konstrukcyjnym, treści emocjonalnych i organizacji brzmieniowej nawiązują do koncepcji ujeviciowskiej²³. Kolejnych podobieństw do poezji Ujevicia upatruje Milanja w wierze w poetyzację rzeczywistości i w balansowaniu na granicy realnego i nierealnego²⁴. Należy ponadto wspomnieć o rozległych zainteresowaniach Severa kulturą Dalekiego Wschodu²⁵, charakterystycznych także dla Ujevicia²⁶.

Trzy główne źródła odniesień w poezji Josipa Severa to tradycja awangardy rosyjskiej wraz z formalizmem i futuryzmem, tradycja ujeviciowska i poezja doświadczenia językowego (według periodyzacji Zvonimira Mrkonjicia)²⁷. Teksty *a onda*, *argonauti*, *dobra stara muzika* zbliżają jego twórczość do „semantycznego konkretyzmu”, do Kruna Quiena, Radovana Ivšicia, Bore Pavlovicia, Ivana Slamniga, Josipa Stošicia (o czym była już mowa w rozdziale *Muzyka w chorwackiej poezji*). W kwestii poezji doświadczenia językowego wypowiada się Sanjin Sorel z innego nieco punktu widzenia:

Na prijelazu iz gnoseološkog u semiološko pjesništvo, najznačajnije mjesto zauzima pjesnik Josip Sever. Premda uglavnom pojednostavljeno određivan pojmom *jezičar* u svojim testovima, što je najbitnije, još uvijek zadržava instancu smisla, ako pojednostavljeno shvatimo da ona značajnije pripada krugovašima i razlogovcima, negoli pjesništvu iskustva jezika. Smisao je prisutan na svim razinama njegova pjesničkog govora — predmetnom, stilskom, poetskom²⁸.

Omawiane odniesienia są przez badaczy chorwackich różnie przedstawiane. Przykładowo Milanja mówi o dwóch sposobach ich poetyckiej realizacji. Pierwszy określa jako „neoawangardno amalgamiranje”, a drugi jako postmodernistyczne ironizowanie. Pierwszy wiąże z moskiewskimi doświadczeniami poety i bezpośrednim kontaktem Severa z rosyjską awangardą, a drugi z rokiem 1968, kiedy chorwacka i europejska scena literacka rezygnują z awangardowego, utopijnego projektu. Na parodystyczny charakter poezji Josipa Severa zwracają uwagę także Igor Mandić i Mrkonjić. Akcentują oni ponadto realizowaną przez poetę ideę „czystego dźwięku pozbawionego jakichkolwiek powierzchownych znaczeń”²⁹.

4.2.1. *Diktator, Anarhokor, Svježa dama Damask trese*

Diktator został przez krytyków przyjęty jako polemika z razlogowskim modelem i ideą poezji, w szczególności zaś z jego ontologicznymi inklinacjami³⁰. Pojawienie się tego tomu wraz z dewizą „zvuk diktira smisao” wyznaczyło nowe kierunki dla poezji chorwackiej. Sever stał się poetą „spoza”, poetą nieprzynależącym do żadnych formalnych ugrupowań, poetą-eksperymentatorem. Oraić Tolić mówi o tomie *Diktator* jako o „punkcie zerowym” („nulta točka”; negacja wszystkich znanych sensów i znaczeń) w chorwackiej poezji, zapowiadającym przejście od modernizmu do postmodernizmu³¹. Znaczące dla niego są: nawiązania do awangardy, inklinacje polityczne, dyktatura wyobraźni oraz dyktowanie—mówienie. Podmiot czynności twórczych w materii dźwiękowo-językowej, w pasmach semantycznej redundancji³² poszukuje źródłowości, czystości, archaiczności, mityczności i magii. Sever jest świadom śmierci awangardowej wiary w projekt zmieniania świata, co odzwierciedla anarchiczne uniwersum dźwięków i rozpad struktury, dysonansowość świata rzeczywistego (wzmacnianą dysonansowością w różnych płaszczyznach muzyczności, o czym będzie mowa w rozdziale interpretacyjnym książki) i świata przedstawionego. Poeta odwraca się od rzeczywistości, jej celowości, ideologii, koncentrując się na obrazach dźwiękowych i „piegach” fonetycznych³³. Wiersz *muzika vida*, otwierający debiutancki tom, zostaje uznany za programowy. Krytyka dostrzega w nim propozycję zmiany poetyckiego porządku percepcyjnego, powrót do słyszenia, które zastępuje lub intensyfikuje widzenie. Konsekwencją tej zmiany jest poetycka wizja świata, kreowana przy pomocy struktur dźwiękowych, orkiestracji, aliteracji i asonansów, nieprzewidywalnej rytmizacji. Zdaniem Bagicia Sever w ten sposób nawiązuje do języka pozarozumowego³⁴. W nowej strukturze dźwięk pełni funkcję organiczną, implikuje zasady organizacji tekstu. Ponadto dźwięk bywa tematyzowany, czemu towarzyszy poszerzanie leksyki muzycznej. Główną zasadą konstrukcji wierszy jest montaż, przeprowadzany podobnie do telewizyjnego spot-montażu. „U dekonstruktivnoj postmodernoj montaži često izmiče ili je skrivena veza između zvuka i smisla. [...] U Severovoj televizijskoj spot-

-montaži blješti odiseja zvukovne magije na trepavom i neograničenom ekranu svjetske civilizacije”³⁵.

W tomie *Anarhokor* dochodzi do utraty poetyckiej wiary w priorytet dźwięku w jego spotkaniu z sensem. Dźwięk funkcjonuje teraz swobodnie — w magicznej anarchii struktury³⁶. Przynależy do encyklopedii innych dźwięków, odgłosów, motywów, tematów, nazwisk, alegorii, mitemów, symboli przyzywanych przez poetę.

Ako je zaumna jezična magija u Severovoj poetici bila posljedica njegova arhajskog jezičnog mišljenja za koje je potvrdu mogao naći u ruskim avangardista Hlebnikova i Kručoniha, civilizacijska enciklopedija rezultat je Severove originalne, povijesno neponovljive čežnje da iz perspektive arhajskog jezičnog mišljenja shvati vlastitu, postavangardnu, postmodernu i postutopijsku civilizaciju. Ta dimenzija Severova pjesništva omogućila je novu funkcionalizaciju razlivene zvukovne magije u okvirima autorskog semantičkog projekta — civilizacijskog nomadizma³⁷.

O specyfice zbioru *Anarhokor* decydują trzy obszerne utwory: *Kompozicija u parapsihološkim bojama* (wcześniej opublikowany w czasopiśmie „Forum”), tytułowy *Anarhokor* (przedstawiony uprzednio w periodyku „Pitanja”) i *Zaštitni opis kuge*. Wymienione teksty Željko Ivanjek określa jako „poetyckie symfonie”:

Severovo razumijevanje i vladanje poetskom simfonijom ili, primjerenije, kvartetom. Na njihovu primjeru može se razmatrati pjesnikovo zavidno umijeće u bratanju ponavljanjem, kako u stihu tako i u strofi, njegovo razumijevanje metričkog nivoa stihovne strukture i leksičkog nivoa istog, te u cjelini carevanje melodijskim jedinstvom stiha i kompozicijom pjesme. Kod njega su i homonimi, i rime, i aliteracije sredstvo semaničke korelacije „ne toliko krajnjih riječi koliko stihova u cjelini” (prema Lotmanu)³⁸.

Nowe konstrukcje fonetyczne i semantyczne przypominają ideę języka pozarozumowego skontaminowaną z doświadczeniami współczesnymi — artystycznymi i społecznymi:

I ovdje pjesnički jezik teži prema fonetskoj riječi, ali ne kao prema krajnjem cilju, odnosno eufoničkoj riječi, „zaumnom jeziku”, tj. govoru obilježenom kombinacijama stranim praktičnom jeziku, već kao sredstvu poetskog iskaza koji se uspostavlja na razini jedne nove, severovske predmetnosti koja je i te kako stvarna, pa, ako hoćemo, i buntovna i politična³⁹.

W pośmiertnie wydanym tomie *Svježa dama Damask trese* zgromadzono wiersze napisane między 1975 a 1985 rokiem. Tylko 5—6 wierszy pochodzi z 1974 roku, większość zaś z określonego, dziesięcioletniego przedziału czasu;

zwłaszcza z 1976 roku i z bardzo płodnego okresu 1981—1984⁴⁰. Teksty odpowiadają w znacznej mierze tendencjom z tomu *Anarhokor*. Ich tematyka oscyluje wokół typowych dla Severa motywów: śmierci, schyłku człowieczeństwa i życia społecznego. W aurze moralnego niepokoju, melancholii i zwątpienia, wzmacnianych ironią, poeta prezentuje dramat kondycji ludzkiej. Z pozycji artysty i obywatela polemizuje z mitami egzystencjalnymi i politycznymi. Nadal nawiązuje do muzyki, dźwiękowości, postmodernistycznej audio-, fono- i sonosfery. Także zapisy autobiograficzne odsłaniają istotność roli pierwiastka muzycznego i dźwiękowego w procesie twórczym poety.

4.3. Czytanie na głos: aspekt wykonawczy — kultowość — partyturowość **Monologiczność — polilogiczność — nomadyczność — rozum transversalny**

4.3.1. Czytanie na głos: aspekt wykonawczy — kultowość — partyturowość

Josip Sever należał do tych nielicznych, którzy już za życia stali się legendą⁴¹. „Zbirka *Diktator* postala je kult-knjigom sedamdesetih godina. [...] Zbirka *Anarhokor* samo je potvrdila Severovu poziciju kult-pisca”⁴². Jego popularność wcale nie wygasła w latach siedemdziesiątych minionego wieku. Postmodernistyczny chorwacki poeta kultowy⁴³ po dziś dzień zachował swoją szczególną pozycję. W plebiscycie „Top 5 hrvatskih pjesničkih knjiga od 1950. do danas”, przeprowadzonym w czasopiśmie „Poezija”⁴⁴ (grudzień 2006 roku), swój wybór pięciu poetyckich tomów-faworytów prezentowali: Mrkonjić, Maleš, Bošnjak, Sead Begović, Miroslav Kirin, Krešimir Nemec, Denis Derk i Rade Jarak. W wyborze każdego z nich figuruje co najmniej jeden z tomików Josipa Severa. Warto wskazać czynniki, które zadecydowały o popularności chorwackiego poety, uwzględniając przede wszystkim aspekt wykonawczy.

W poezji Severa czytanie na głos⁴⁵, czynnik performatywny⁴⁶ są ważnymi elementami konstytuującymi perspektywę oglądu jego twórczości⁴⁷. Wydaje się, że pominięcie go mogłoby w znacznym stopniu zubożyć wyobrażenie nie tylko o samym poetyckim opus Josipa Severa, ale także pozostawić niezauważoną charakterystyczną dla poezji i samego jej autora aurę. Tak oto sposób, w jaki czytał Sever, charakteryzuje Bauer: „čitao je s prenačlašenom intonacijom glumca, teatralno i pjevno, onako kako smo čuli ruske glumce da recitiraju svoje klasike”⁴⁸. Aspekt wykonawczy jako czynnik obecny w twórczości Josipa Severa należy łączyć z formą recepcji, jaką zyskała jego poezja. W książce *Modeli moder-*

niteta Bošnjak podkreśla istotną rolę wystąpień Severa dla percepcji jego poezji: „J. (je) Sever govorenjem vlastitih pjesama postizao zvukovno obilježavanje koje je bilo izuzetno važno za percepciju njegove poezije”⁴⁹. Kultowość swojej postaci zawdzięcza więc autor *Anarhokora* w znacznej mierze licznym swoim wystąpieniom w służbie estetyzacji życia, określanym mianem happeningów⁵⁰ bądź performance’ów⁵¹, podczas których mistrzowsko przedstawiał swoje teksty. Parafrazuując przywoływane już wcześniej słowa Bohdana Pocięja, można powiedzieć, że dzięki swoim wykonaniom Sever uobecniał pierwiastek muzyczny, muzyczność decydującą nie o pozornym (na papierze), lecz o prawdziwym życiu dzieła. Poeta znalazł licznych kontynuatorów, przejmujących niektóre z założeń jego pisanja. Pośród nich należy wymienić m.in.: Maleša, Zvonka Makovicia, Begovicia, Branka Čegeca, Ljubomira Stefanovicia, Ankę Žagar, Dražena Mazura, Ranka Igricia. Poparte charakterystyczną pozą, gestem mówcy (uniesiony w górę palec)⁵² prezentacje znakomitego retora utkwily w pamięci słuchaczy i po dziś dzień są przez nich wspominane. Świadectwa ustne Vlasty Sever Vaniš, Borivoja Radakovicia, Nikoli Petkovicia, Slavka Jendrički, Milko Valenta i wielu innych potwierdzają żywość i trwałość obrazu poety — także obrazu dźwiękowego. Ze świadectw pisanych należy wymienić *Severilije* Sunčany Škrinjarić⁵³.

Sever konsekwentnie realizował swój program poetycki także w życiu, co podkreśla m.in. Oraić Tolić. „Sever nije samo pisao, on je i živio po načelima predkulturnog aperspektivnog mišljenja. Osoba koja se odlučila ili spontano izabrała da odbaci konvencionalno mišljenje, izražavanje i ponašanje, koja je izabrała ne samo pisati, nego i živjeti po zakonima arhaiskog jezičnog mišljenja mora zauzimati izniman položaj u vlastitoj kulturi”⁵⁴. Warto dodać, że jego skłonności do występowania mogły być motywowane nie tylko rodzimą tradycją oralności⁵⁵, ale także inklinacjami poety do kultury chińskiej. W chińskiej tradycji liryka „dążyła do statusu najdoskonalszej formy przemawiania do innych. Była to czynność, którą mógł wykonywać każdy człowiek w odpowiednich sytuacjach i w odpowiednim stanie umysłu”⁵⁶. Sever świadom, że „za pośrednictwem głosu ten, który mówi, dotyka tego, kto słucha”⁵⁷, akcentował konieczność i istotność czytania na głos, słuchania. Jego doświadczenie artystyczne nierozdzielnie łączyło się z doświadczeniem życiowym. Działaniami twórczymi Severa były dynamiczne wydarzenia: niekończący się happening, performance, podczas których „wraz z dźwiękami atmosfera wnika w ciało widza i otwiera je na nie”⁵⁸. Poeta mówił, odtwarzał własne pismo na kształt muzyka wykonującego własną partyturę. Partyturowość zdaje się być zatem kolejną cechą, o której warto mówić. Chodzi o partyturowość w rozumieniu Rema, jak również partyturowość postrzeganą jako wpisana w dzieło konieczność (nie tylko sugestiję) jego wykonania; potencjalność wariantów wykonawczych.

Choć [...] „imperatyw wykonawczy” jest w partyturze generalnie rzecz biorąc znacznie silniejszy niż w jakiegokolwiek pisanej wypowiedzi literackiej,

to jednak w ramach tych ostatnich daje się dostrzec możliwość gradacji w zależności od stopnia obecności w tekście „wirtualnego wykonawcy”. Inaczej mówiąc, różne typy pisanej wypowiedzi literackiej w różnym stopniu „domagają się” ustnego wykonania: warto w tym miejscu przypomnieć uogólnienia Bernsztajna, który wyodrębnił w twórczości poetyckiej „tendencję recytacyjną” i „nierecytacyjną”. Gdyby spojrzeć zresztą nie tylko na poezję, ale na literaturę w ogóle, włącznie ze zjawiskami paraliterackimi, można byłoby skonstruować skalę o dość znacznej rozpiętości: od gatunków i utworów, które swoją specyfikę zawdzięczają graficznemu zapisowi i nie dadzą się od niego odłączyć, po takie, które „ciążą ku oralności” w wyjątkowo silnym stopniu⁵⁹.

Dla muzyka, który odczytuje partyturę⁶⁰, moment czytania jest chwilą, w której dokonuje się „prywatne”, „wewnętrzne” wykonanie. Parafrazując słowa Mirona Białoszewskiego, pierwsza forma istnienia poezji to jej czytanie na głos. Istnieją trzy sposoby czytania: na głos; ciche, z wyobrażeniem pełnego brzmienia; ciche, bez wyobrażenia brzmienia. O ile pierwsze dwa sposoby były dla Białoszewskiego oczywiste, tak trzeci okazał się wariantem niemożliwym: nawet przy powierzchniowym czytaniu tekst brzmi⁶¹. Wykonanie jest *de facto* zawsze obecne, wliczone w partyturę, ale czasami bywa przez artystę dodatkowo podkreślana konieczność odtwarzania. Element performatywno-partyturowy w twórczości Josipa Severa przejawiać się będzie na co najmniej dwa sposoby. Jednym z nich będzie performatywność wynikająca z:

- dźwiękowości poezji na płaszczyźnie fonicznej organizacji tekstu/tekstu preparowanego w sposób szczególnie nakłaniający do wykonania;
- pojawiających się w tekście jasnych sygnałów świadczących o konieczności jego wykonywania i kondycji podmiotu lirycznego (nawołującego).

Drugim zaś postawa samego poety, dbającego o jak najczęstsze wykonywanie swoich wierszy⁶².

4.3.2. Monologiczność — polilogiczność — nomadyczność — rozum transversalny

„Land art, body art, velika popularnost happeninga kao oblika *umjetničkog događanja*, sve je to izvelo umjetnost na ulice”⁶³ — przypomina Bošnjak. Sever, można powiedzieć, zupełnie zgodnie z duchem epoki „wyprowadza na ulicę” swoją poezję — prezentuje ją przy każdej możliwej okazji, podczas rozmowy telefonicznej lub w kawiarni⁶⁴. Tego typu postawa artysty zdaje się przystawać do dwu badawczych idei Oraić Tolić: pierwszej, dotyczącej monologicznej świadomości⁶⁵, i drugiej — tak zwanego cywilizacyjnego nomadyzmu. Witalistyczną monologiczną świadomość, multimedialną prezentację oraz estetyczną prowokację (które bliskie są happeningom Severa) łączy Oraić Tolić z językiem pozarozumowym i dadaizmem. Josip Sever, o czym była już mowa, traktuje

awangardę jako jedno z ważnych doświadczeń, do których może się odwoływać i wyzyskiwać podczas kształtowania własnej koncepcji poetyckiej. W poetyckich nawiązaniach Severa do języka pozarozumowego krytycy dostrzegają elementy świadomości typu monologicznego.

Izrazito monološka svijest, koja se oslanja na mentalne modele strane ili zazorne normalnoj svijesti i koja se služi arhajskim, rubnim i izvaneuropskim ontološkim znakom bliskim ikonama i indeksima, bila je upućena na stvaranje ritualnih multimedijalnih spektakla. Kruconih je autor prvoga takvoga zaumnog spektakla, ostvarenog u suradnji s Malevičem i Matjušinom, „opere” *Pobjeda nad suncem*, Ball je odjeven u „kubistički kostim” od kartona s krilima i šamanskim šeširom na glavi, izveo 1917. svoju *Karavanu* i druge zaumne pjesme iz istoga ciklusa u obliku zvukovne mise, Hljebnikov je već 1909. zamislio „diferencijalno dramsko stvaralaštvo” [...] ostvareno u žanru „nadpripovijesti” i napose *Zangeziju*, Kurt Schwitters izveo je svoju „prazvukovnu sonatu” tako da ju je, po izvješću Hansa Arpa, „pjevao, ćurlikao, šaptao, čegrtao, klicao [...] psikao, šumio, cvrkutao, frulao, gukao, slovkao” (cit. po Kemper: 181), itd. Ritualni multimedijalni spektakl omogućivao je, s jedne strane, ostvarivanje intermedijalnih homologija pohranjenih u strukturi zaumnoga teksta, a s druge je pružao okvir za odvijanje magičnoga i teškoga *communio* u kojemu je zvukovni šaman ili svećenik zauma (usp. Hljebnikovljevu autometaforu „svećenik cvijeća” iz poeme *Gull-mulina trube*) trebao primatelju, naviknutu na tradicionalni gnoseološki jezik, nametnuti svoj začudni, neprobojni ontološki jezični kod⁶⁶.

Jeśli Hugo Ball czy Kruczonych przebierali się na okoliczność wykonywania swych multimedialnych spektakli⁶⁷, Sever trwał w swoim recytatorskim happeningu na co dzień. Tym samym postawa anonsowana w debiutanckim tomie *Diktator* nie była tylko postawą przybraną.

Paradygmatyczne tytuły obu tomów poezji Severa wydanych za życia artysty — *Diktator* i *Anarhokor* — współgrają z omawianą tutaj monologiczno-witalistyczną świadomością. Rosyjscy poeci awangardowi nazywali siebie „prezydentami”, „biskupami”, „księżmi”⁶⁸, wyznaczając tym samym charakter określonej sytuacji komunikacyjnej, w której nadawca (agresywny i witalistyczny nadawca tekstów pozarozumowych i dadaistycznych) korzysta z formy monologu⁶⁹. Sever tytułem swojej pierwszej książki określa dobitnie i precyzyjnie także monologiczny, dyktatorski⁷⁰ dyskurs. Bauer, przyjaciel Severa od czasów studenckich, napisze o nim po latach: „želio je biti *severus gott*, *strogi bog*, i svojoj zbirci dao je naslov *Diktator* jer je želio diktirati osjećaje svojih čitatelja”⁷¹. Postawa poetyckiej władzy prezentowana przez Josipa Severa jest więc, przynajmniej w pewnym stopniu, związana ze świadomością typu witalistycznego i monologicznego. W tomie kolejnym, *Anarhokor*, (nad- lub pod-) świadomość nie jest już jednak świadomością monologiczną, ale polilogiczną: wielogłosową. Choć polifoniczność, polilogicz-

ność („anarcho-chóru”) występuje w opozycji do monodii (dyktatora), to jednak obie sytuacje komunikowania zakładają konieczne istnienie odbiorcy słyszącego (odbiorców słyszących). Dla obu grup odbiorców, niezależnie od odróżniających je pozycji, jedno pozostaje wspólne — konieczność słuchania narzuconej formy dyktatu, „dyktatura sluha”⁷². Dyktaturę pojedynczego głosu zastępuje tutaj bowiem chór mnożących się monologów, anarchiczna wypowiedź zbiorowa czy też wypowiedź podmiotu rozproszonego na mnogość nieusankcjonowanych głosów, nieobjętych żadnym porządkującym prawem. Anarchia (gr. *anarchia* = bezrząd, od *anarchos* = pozbawiony władcy) to „bezrząd, samowola; chaos dezorganizacja, bezhołowie, zamęt”⁷³. Pośród samowolnych, niezdiscyplinowanych, nieusankcjonowanych głosów żaden nie jest mniej lub bardziej ważny. Głosy mogą się nakładać, powielać, mogą też, każdy z osobna, prowadzić swój własny „temat”. „Anarcho-chór” to zbiór różnych głosów, bez żadnego zaprowadzonego w nich i pośród nich porządku: artykułujących w dowolny sposób, w dowolnej tonacji, bez żadnego punktu odniesienia. W takiej sytuacji muzyka — forma przekazu wykonywana przez „anarcho-chór” to dzieło złożone z zewsząd dochodzących dźwięków, rozbrzmiewające w dowolnym momencie jego trwania.

Oraić Tolić charakteryzuje podmiot w poezji Severa jako ja liryczne rozpadające się na wielość podróżujących, nomadycznych turystów⁷⁴. Aspekt nomadycznej podmiotowości⁷⁵ poezji Severa prowadzi z kolei do skojarzenia z pojęciem transwersalnego rozumu (nomady) Wolfganga Welscha⁷⁶. Dla Felixa Guattariego i Gilles’a Deleuze’a nomada jest kimś, kto nieustannie się przemieszcza⁷⁷. W rozumowaniu Welscha „przemieszczanie się” decyduje o transwersalności rozumu nomady. Nomada kieruje się rozumem transwersalnym, „po-racjonalnym”, „po-oświeceniowym”, odpowiadającym kondycji postmodernistycznej. Jest to rozum zdolny do posługiwania się wieloma rodzajami racjonalności równorzędnie, otwarty na różne formy wiedzy, które uznaje za równoprawne⁷⁸.

Nie ma możliwości oglądu z lotu ptaka, nie wznosi się ponad, wolny od omnipotencji, a więc i arogancji, rejestruje jedynie to, co pojawia się w wąskim polu widzenia. Prefiks „trans-” wskazuje [...] na zdolność przemieszczania się, rozum transwersalny obejmuje coraz to nowe fragmenty, poznaje wiele, ale częściowo, bez ambicji uogólnień. To rozum nomady przemierzającego rhizomatyczne przestrzenie. Rozum kartografa i kolekcjonera, których zbiory nigdy się nie dopełniają. Rozum transwersalny przykrojony został na miarę pluralizmu — jest władzą umożliwiającą powiązania i przejścia między różnymi rodzajami racjonalności⁷⁹.

Prócz nomadyczności i transwersalności⁸⁰ ja liryczne u Severa wyróżnia się dodatkowo naturą turysty, a zatem „charakteryzuje się egocentryzmem i niedającym się zaspokoić apetytem na nowe doznania. Zmysłowy aspekt podróżowania — fizycznego, odczuwanego własnym ciałem przemieszczania się w przestrzeni — stanowi podstawę kształtowania się owych doznań”⁸¹. Angażuje w podróż

wszystkie zmysły i na modłę współczesnego turysty poszukuje wielorakich wrażeń — smakowych, dotykowych, dźwiękowych⁸².

Anarhokor pozwala usłyszeć głosy nomadycznych turystów podróżujących m.in. na planie muzycznych i dźwiękowych szlaków, wśród różnych sfer brzmieniowych. Jest zapisem ich „pieśni”, „pieśni nomadów” czy utworu przez nomadów wykonywanego, ich swobodną ekspresją⁸³, ale jednocześnie świadectwem wielości dźwięków i muzyki przez nomadów percypowanych. Pieśń głosów „bez domu”, bez trwałego i stałego punktu odniesienia, bez odniesienia do centrum tonalnego (bo taka jest postmodernistyczna muzyka i muzyczność), istnieje w atonalnym porządku zarówno zdetrinizowanych, jak i samozwańczych dźwięków, dźwięków zupełnie nowych i archidźwięków.

4.4. Sever, Kruczonych i *Wielki Tin*

4.4.1. Sever i Kruczonych

Fascynacja pozarozumową magią językową zbliża Severa m.in. do Wielimira Chlebnikowa, Kruczonycha, Majakowskiego⁸⁴, i to zarówno w przenośnym, jak i w dosłownym znaczeniu. W jaki sposób poeta korzysta z *zaumu*? Istnieje różnica między pozarozumowymi konstrukcjami rosyjskich poetów awangardowych a tak zwanymi „dźwiękowymi atrakcjami” („zvukovne atrakcije”⁸⁵) Josipa Severa. Tak jak Kruczonych i Chlebnikow, Sever czerpie dźwiękowe zasady organizacji swojego tekstu z doświadczeń rosyjskich formalistów i poetów futurystycznych, stosując: fonetyczne dysonanse, mityczny bełkot, starodawne glosolalie, figury etymologiczne, autonomię dźwięków i liter⁸⁶. W języku pozarozumowym⁸⁷, w którym to nie myśl rządzi słowami, słowo i dźwięk objawiają nieznaną i rewelacyjną treść. „Język przypominający magiczne, niepojęte zaklęcia posiada niesłyszana władzę nad świadomością ludzką i dlatego przysługuje mu takie samo prawo do życia, jak językowi rozumowemu”⁸⁸. Bodźcem poetyckiego działania według zasad *zaumu* jest w przypadku Severa dążenie do archaicznej czystości i nieograniczonej wolności myśli. Dla Kruczonycha i Chlebnikowa motywy *zaumnego* pisania były inne: Kruczonych chciał za sprawą pozarozumowych prowokacji burzyć tradycyjnie pojętą sztukę i kulturę, a Chlebnikow pragnął powołać nowy, uniwersalny język („zvjezdani jezik”)⁸⁹.

W *Bljeskanjach*⁹⁰ (Rozbłyskach), które po raz pierwszy zostały opublikowane jako poetycko-prozatorskie posłowie do tomu przekładów poezji Majakowskiego *Trinaesti apostol*, Sever wyznaje, że jeszcze wciąż, w 1969 roku (opisuje moskiewskie wydarzenia z 1964 roku, kiedy poznał osobiście m.in. Kruczonycha) słyszy „tamte głosy”⁹¹. Bošnjak mówi o tym tekście jako o formie archeologicznego

badania awangardy: „Vidimo kako Josip Sever istražuje »arheologiju« povijesnih avangardi”⁹², zwłaszcza pod kątem jej fascynacji dźwiękiem. Dla rosyjskich twórców awangardowych dźwięk miał bardzo istotne znaczenie. W 1913 roku futuryści opublikowali w almanachu „Sadok sudej II” manifest. Chlebnikow, bracia Dawid i Władimir Burliukowie, Majakowski, Elena Guro, Kruczonych i inni w siedmiu jego punktach traktowali o uniwersalnym znaczeniu głosek: „Samoglasnike mi shvaćamo kao vrijeme i prostor (značaj smjernice), suglasnici su — boja, zvuk, miris”. Kruczonych mówił o „pradźwięku” („prazvuk”) i „praobrazie” („pra-obraz”) „koji, po njegovu mišljenju, stoje ravnopravno jedno uz drugo”⁹³. Badał możliwości dźwiękowej organizacji wypowiedzi: głoski, szeregi głoskowe, organizację głoskową, instrumentację głoskową, powtórzenia, rym, rytm, eufonię, homonimy, dysonanse⁹⁴. Chlebnikow również zajmował się potencjałem znaczeniowym głosek. „Kao što se u jeziku svijet izmjenjuje sa svijetom razuma, a u riječi izmjena samoglasnika ili suglasnika dovodi do suprotnog značenja, tako i u broju, apstraktnoj jedinici, postoje dvije suprotnosti — par i nepar”⁹⁵. Przypisywał też samogłoskom określone znaczenia, na przykład: „*i* spaja, *a* suprotstavlja, *o* umnožava rast, *e* znači nazadak”⁹⁶. Dla Chlebnikowa jednak kombinowanie brzmienia głosek nie oznaczało tylko samych „dźwiękowych atrakcji”.

U sklopu cjeline „zvjezdani jezik” nije više samo izolirana atrakcija zvučkovne poetike, nego osnova za razumijevanje svjetsko-povijesnih načela dobra [...] i zla [...] koji u težnji prema utopijskom jedinstvu zahtjevaju enciklopedijski neiscrpan niz posredovanja između zvuka i smisla, označenog i označitelja, jezika i svijeta⁹⁷.

Dźwiękowość jego utworów mogła pośredniczyć w interdyscyplinarnym otwieraniu się na inne sztuki; przykładowo nad-przypowieść *Zangezi* jest „strukturą struktur” otwierającą się na inne sztuki: film, malarstwo, teatr, a nawet kofoniczną muzykę⁹⁸. Pozarozumowe i dadaistyczne teksty wykazują w swej strukturze cechy pozwalające porównywać je do muzyki dodekafonicznej, bruityzmu czy rytmów afrykańskich.

U sklopu orijentacije na indekse i apstraktnu glazbu zaumnici su stvarali grube konsonantske nizove u funkciji parodiranja simbolističkoga vokalizma i melodioznosti, poput Kručonihih fonetskih stihova iz *Pobjede nad suncem* [...] a dadaisti su pisali „bruitističke poeme” zasnovane na neartikularnim šumovima i glasovnim sklopovima bliskim crnačkom plesnom ritmu [...]”⁹⁹.

Potraktujemy teraz *Bljeskanja* jako dowód na to, że Josip Sever, przyjmując, iż fascynacja dźwiękiem to element jego poetyckiego projektu, uwzględnił także awangardowy „wątek” tej fascynacji. Pamięć muzyczna, pamięć dźwiękowa poety, zważywszy mnogość odtworzonych detali, jest imponująca. Można stwierdzić, że Sever obdarzony był szczególnym rodzajem pamięci, którą Maria Gołaszewska

określa mianem pamięci ejdetycznej¹⁰⁰. Czytając *Bljeskanja*, odnosi się wrażenie percypowania krótkich, emanujących z poetyckiej wizji ścieżek dźwiękowych — soundtracków; notowanych przez poetę „obrazów dźwiękowych”.

Przyjrzyjmy się poetyckiemu zapisowi spotkania z Kruczonymchem. Jeden po drugim wyłaniają się w szesnastu odsłonach „obrazy dźwiękowe” zdarzeń moskiewskich z końca lutego 1964 roku: z szesnastu „rozbłysków” (*Bljeskanja*) dowiadujemy się, jak Josip Sever poznał Ajgiego, a zaraz potem Kruczonycha, słyszymy Kruczonycha czytającego jeden z wierszy Chlebnikowa („Hlebnikov to je zrcalo zvuka”¹⁰¹), który Sever komentuje jako „maksimum dźwiękowej gęstości”¹⁰². *Treći bljesak — Kručonih*¹⁰³ rejestruje moment samego spotkania, a w zasadzie pierwsze chwile tego spotkania: moment wejścia do mieszkania Kruczonycha. Poznajemy nawet dokładny adres: „Kirovskaja 21, stan 51”¹⁰⁴, po czym w tekście następują onomatopeje: „Zrrrr, zrrrr, zrrrrrr!”¹⁰⁵ i odautorski komentarz: „Zvonimo”¹⁰⁶. Pierwsza część tekstu to spot-montaż wrażeń słuchowych i wrażeń wizualnych (podobnie pomyślane są pozostałe „rozbłyski”). Wymienione charakterystyki tekstu mogą odwoływać również do refleksji o muzycznym futuryzmie¹⁰⁷.

Naprzemiennie pojawiają się onomatopeje i zwięzłe ujmowane spostrzeżenia wizualne. W drugiej części tekstu Sever zapisuje pierwsze chwile spotkania w formie schematu wolnego wiersza pozarozumowego, „ukłonu” w stronę rosyjskiej awangardy, opatrzonego metatekstowym komentarzem: „Evo sheme — zaumne pjesme iz koje možete vidjeti i čuti moj ulazak u stan 51”¹⁰⁸:

Zrrr zrrr zrrrzt
Tapt tapt tapt
Tkt tkt tkt
ZIIIIIG
Zdrastje
Kr Aj Se
Prašu
Šu
Mmmm
ZAG¹⁰⁹

Bljeskanja ewokują akustyczną wizję świata, zachowując bardzo dużo detali¹¹⁰. Można tutaj ponownie przywołać tezę Oraić Tolić o artyście, który nie tylko tworzy, ale i żyje zgodnie z zasadami swojej poezji¹¹¹, a więc o poecie, który przede wszystkim słyszy, upaja się dźwiękami¹¹², wsłuchuje się w to, co rzeczywiste (muzyczność sono-, fono- i audiosfery), i w to, co nad-rzeczywiste (muzyka sfer, muzyczność wszechświata, kosmosu). Poetycki koncept Severa można zapewne łączyć z postawą poety zasłuchanego, posługującego się jak gdyby słuchem nie-relatywnym, absolutnym. Polega na rozpoznawaniu i określaniu dźwięków bez jakiegokolwiek stałego punktu odniesienia, bez względu na ich źródło, bo tego

wymaga kondycja „słuchacza” – poety znajdującego się w sytuacji nakreślonej przez Alfreda Kubina, w której „wszystkie dźwięki stały się szczególnie obce, oderwane od swej przyczyny”¹¹³.

4.4.2. Sever i *Wielki Tin*

Pośród licznych źródeł odniesień w poezji Josipa Severa wskazuje się, jednak nie tak często¹¹⁴ jak nawiązania do rosyjskiej awangardy, poezję Ujevicia — poezję o bogatym repertuarze kulturowych odsyłaczy¹¹⁵, poezję „niewyeksplotowanych do końca pokładów tradycji”¹¹⁶, „lirykę erudycyjną”¹¹⁷, „kunsztowny słownik poetycki”¹¹⁸. Związek Severa z poetyckim doświadczeniem Ujevicia wspomina Prosperov Novak¹¹⁹. Rem pisze o Ujeviciu jako o nauczycielu Severa („Učitelj Augustin Tin Ujević”¹²⁰), którego „naukę”, Sever jako jeden z nielicznych potrafił kontynuować:

Tin je Ujević bio i bohemom, i velikim obrazovnim i duhovnim noma-dom, snažnoga utjecaja ne samo na mnoge autore nego i cijele naraštaje, ali osim Bore Pavlovića malo tko je uvjerljivo nastavio različitim putom, a ipak putom koji navraća njegovim multipoetičkim strategijama. Tek je Sever, premda prestrogoga vlastitoga samoizbiranja, osim Bore P., znao kako nastaviti te i otići¹²¹.

Benčić Rimay pisze z kolei o „Tinowskiej tradycji”¹²² cywilizacyjnego nomady¹²³ Ujevicia, akcentowanej w poezji Josipa Severa. Obecność Ujevicia rozpoznajemy we wspominanej poetyckiej frazie Severa: „Augustine, ti si gusta istina!”¹²⁴ („Augustynie, ty jesteś gęstą prawdą”) i wszędzie tam, gdzie mowa jest o pojmowaniu poezji jako prawdy i gęstości („istina i gustoća”)¹²⁵. Sever zdaje się tym samym nawiązywać do opisywanej przez Ujevicia „gęstości duszy”: „Duša je široka kao javni trg, ali nije tako konkretna ni trajna. Gustoća duše ne traje kao kamen. I duša moli da se može vratiti u element prirode. Neka se raspane, i onda će uskrsnuti. Traženje nije od nje, jer u njoj dozrijeva događaj: mijena prirode”¹²⁶.

Bošnjak określa obu poetów, Ujevicia i Severa, mianem kapłanów: pierwszy to kapłan sztuki, a drugi — kapłan słów.

Kao što je Ujević vjerovao da je svećenik umjetnosti, tako i Sever vjeruje da je svećenik *riječi*, a jednako su ritualno shvaćali obred pisanja pjesme. Dapače, Sever nerijetko dopjeva do granice mistifikacije [...], i to u dvostrukom smislu; ponajprije, na motivskoj razini on često rabi kulturalne mitove i mitologeme s namjerom da ih destruirati i dekonstruirati, pri čemu stvara nove mistifikacije; i drugo, važnije, Severa odaje (izdaje) ritam, ritmička orkestracija koja je inkantacijnošću nalik liturgijskoj (ta, bijaše je i dobar recitator, i to s nogu, kako

je inzistirao), tako da bismo ga mogli ubrojiti u jednog od posljednjih žreca Riječi u poratnom hrvatskom pjesništvu¹²⁷.

Ze względu na przedmiot tej książki warto przyrzeć się bliżej relacjom zachodzącym między poezją Josipa Severa a poezją Ujevicia — pod kątem zjawiska muzyczności.

Według Lovra Županovicia nie istnieje ani jeden wiersz Ujevicia pozbawiony muzycznych komponentów¹²⁸. Twórczość poety jawi się Županoviciowi jako „za-
czarowany fenomen wszechdźwiękowości” („začarani fenomen svezvukovlja”¹²⁹). „Imam poput klavira/vrlo oprezne uši”¹³⁰ deklaruje z kolei Josip Sever, jakby w odpowiedzi na Ujeviciowskie nawoływanie do słuchania w wierszu *Vedrina*¹³¹, odwołujące się metaforycznie do muzyki sfer:

Vedrina (IV)

Ako još išta bolnom ploti hripi,
Muziko, to je vapaj tvoga bezdna;
bezglavi jecaj što sam sebe ne zna,
jauk što plamsa i živac što kipi.

Plavet, ko rosa na dulistan, sipi
na zrelu savjest koja biva trijezna;
i vrlo skromna i vrlo oprezna;
i sasvim svjesna pređe nego đipi.

Pružite uho, čujte: misli zvuče,
sviraju mašte kao zvonke sfere,
a kolo zvijezda bijelo srce vuče

svemirom gdje se oblak jave stere.
Gluma je rajska, da sam čak i Titan:
svijet tako golem, a ja tako sitan.

Twórczość Ujevicia ujawnia głębokie zainteresowania poety sztuką dźwięków i muzycznością. Muzyczność I manifestuje się, m.in. poprzez aliterację, asonanse i onomatopoeję¹³² i ich artystyczne sfunkcjonalizowanie, muzyczność II zaś jako bogata tematyzacja muzyki: atrybutyzacja instrumentów muzycznych i muzyczna faktografia. Ponadto warto wspomnieć, że kryterium wyboru poetyckich tekstów obcojęzycznych, jakie tłumaczył Ujević, były szeroko pojęte treści muzyczne. Vlatko Pavletić portretuje Tina jako człowieka oczarowanego i urzeczonego muzyką słów i mową dźwięków¹³³, „wirtuoza gry na polifonicznym instrumencie języka chorwackiego” („glazbeni virtuoz na polifonom instrumentu hrvatskog jezika”¹³⁴), a proces powstawania wierszy Ujevicia jest według niego porównywalny z procesem kreowania dzieła muzycznego.

Wspólne, aczkolwiek inaczej przez każdego z poetów sfunkcjonalizowane wyznaczniki muzyczności poezji Severa i Ujevicia to:

- sformułowanie swoistego „muzycznego” *credo* poetyckiego ujawniającego fascynację magią sztuki dźwięków i nawiązującego do *musica mundana*. Wiersz *muzika vida*¹³⁵, otwierający debiutancki tom Severa *Diktator*, można traktować jako niosący programowe treści muzyczne. *Koncerti u rukama*¹³⁶ stanowią wyraz emocjonalnego stosunku Ujevicia do muzyki, zaś jego prozatorski tekst *Kvarenje muzike* jest zapisem racjonalnie warunkowanych przemyśleń poety na temat muzyki i jej historii¹³⁷;
- stosowanie aliteracji, asonansów i onomatopei (muzyczność I);
- tematyzacja muzyki (muzyczność II);
- zainteresowanie kulturą Wschodu (postrzegane w kluczu muzycznym). Ślad fascynacji kulturą Wschodu¹³⁸ pozostawia Ujević w wierszu *Kolajna*. Przywołał w nim instrument *kimaerga*, który zdaje się odnosić do tybetańskiego siedmiostrunowego instrumentu *ki-ma*. Ze względu na rym wyraz „ki-ma” figuruje w wariacie z końcówką „erga”, zamiast przedrostka „erh”, który jest charakterystyczny dla nazewnictwa chińskich instrumentów muzycznych¹³⁹. Sever pisze natomiast wiersz *kam-velikan*. Tytułowy „kam” to jednocześnie kitarra o siedmiu jedwabnych strunach; instrument typowy dla chińskiej tradycji muzycznej¹⁴⁰. To tylko jedno z wielu nawiązań do kultury chińskiej, jakie można rozpoznawać u Severa. Problem starożytnej chińskiej koncepcji muzyki zostanie obszernie omówiony w rozdziale interpretacyjnym książki (podrozdział 5.2.1. *Sever i chińska estetyka muzyczna*), na przykładzie wybranych wierszy poety. Kształtując swój światopogląd poetycki i głosząc myśl o sensie dyktowanym przez dźwięk, Sever bliski jest zarówno współczesnym mu tendencjom (w muzyce) prowadzącym do „alienowania” dźwięków, wyodrębniania ich, jak i chińskiej dawnej estetyce muzycznej, ponieważ zaś muzyka powiązana jest w niej nierozdzielnie z sensem świata, a najbardziej wiarygodnym jego odzwierciedleniem jest jednostka dźwiękowa¹⁴¹, to właśnie dźwięk może być prawdziwym nośnikiem znaczenia;
- fascynacja dźwiękiem i rytmem jest symptomatyczna dla obu twórców. U Severa można myśleć o rytmie jako o jednym z wyznaczników poetyckiego światopoglądu¹⁴².

4.5. Brzmieniowy aspekt poezji Severa (muzyczność I)

Prawdziwy artysta zawsze mówi poezją. To jest podstawa gestu zjednoczenia brzmień świata z kosmosem własnej wyobraźni. Prawdziwy artysta mówi przecież poezją, bo wyprowadza swój wewnętrzny rytm ku światu, który, za pomocą sztuki słowa, przekształca w bogatą, a zarazem indywidualną partyturę. Ale kiedy świat nie chce zgodzić się na taką orkiestrację, wówczas artysta ciągle na nowo bada stosunek języka do rzeczywistości, wyraża ten stosunek różnymi intonacjami, brzmieniami, w strukturach nowych lub przywołanych.

Włodzimierz Szturc

Niniejszy podrozdział traktuje o poezji Severa postrzeganej ze względu na jej organizację brzmieniową. Koncentruje się wokół jej zjawisk fonicznych i prezentuje ważne głosy chorwackich teoretyków komentujące aspekt muzyczności I. Wskazuje ponadto elementy „muzyczne” konstytuujące poezję Severa, takie jak ustalony poetycki porządek percepcyjny oraz charakterystyczny podmiot czynności twórczych odpowiednio wpisujący się w ten porządek. O ile w analizach poezji Severa prawie w ogóle nie omawia się płaszczyzn muzyczności II i III, o tyle wyróżnikami jego twórczości, które — zgodnie z propozycją trójstopniowego podziału muzyczności według teorii przyjętej za Andrzejem Hejmejem — można określać muzycznością I, już się zajmowano. Opisywano ją na tle kulturowym i historycznoliterackim. Prace Oraić Tolić, Bagicia czy Bošnjaka nie są tekstami, które traktują wyłącznie o brzmieniowości poezji Severa. Aspekt dźwiękowości jednak zawsze stanowił jakiś z ośrodków, wokół których oscylowały ich rozważania. Chorwaccy badacze nie posługiwali się pojęciem muzyczności w odniesieniu do twórczości Severa. Nie oznacza to, że nie zbliżali się do problemu literackiej muzyczności, wręcz przeciwnie: czasami bardzo pieczołowicie się nim zajmowali. Nie stosowali jednak terminologii wskazującej na ten fenomen, ani też nie implementowali żadnej z teorii muzyczności. Faktem jest jednak, że gdy tylko pochylali się nad dźwiękową organizacją tekstu, badali jeden z trzech poziomów muzyczności dzieła literackiego.

Chodzi teraz o przesłedzenie zawartych w wybranych propozycjach badawczych wątków dotyczących obszaru „nienazwanej” muzyczności I, dla których uwydatnienia istotne są dwie chorwackie propozycje refleksji nad poezją Josipa Severa: rozważania prezentowane przez Bagicia w książce *Živi jezici*¹⁴³ oraz „cywilizacyjny nomadyzm” Oraić Tolić. Ponadto zostaną uwzględnione głosy Milanji, Sorela, Bošnjaka i Prosperova Novaka.

Bagić w pierwszej kolejności kieruje uwagę na decentralizację pozycji oka w poezji Severa i zastąpienie jej nowym centrum związanym z uchem i słyszeniem. W kulturze Zachodu to wzrok wiezie prym. Oko jest imperatorem

— naczelnym instrumentem poznania świata. Poeta tymczasem decyduje się odmienić zastany porządek percepcyjny. Zmiana ustalonej hierarchii percepcji nie ma na celu zupełnego wyrugowania oka, a jedynie przywrócenie słuchowi należnej mu wagi. Jaka jest specyfika postrzegania wzrokowego?

Wzrok wyodrębnia, dźwięk wciela. O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza [...] W danym momencie widzenie dociera do istoty ludzkiej z jednego kierunku; by spojrzeć na pokój lub na krajobraz, muszę przenieść oczy z jednego na drugi. Tymczasem kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe jednocześnie ze wszystkich kierunków na raz: jestem w centrum swego słyszalnego świata, który mnie spowija [...] Ów efekt obejmowania, jaki wywołuje dźwięk, został szczególnie pomysłowo wykorzystany w urządzeniach *hifi* odtwarzających dźwięk¹⁴⁴.

Ponieważ dla poezji Severa istotne są odniesienia do Dalekiego Wschodu, zauważmy, że:

We wczesnych Chinach w metaforach opisujących doskonały umysł poprzez odniesienia do zmysłów wykorzystywano słuch i dźwięk, a nie wzrok i światło, jak czyniono to na Zachodzie. [...] Jak wykazały studia, klucz „ucho” (*er*) jest kluczem znaczeniowym i prawdopodobnie fonetycznym w takich wyrazach, jak „mędrzec” (*sheng*) i innych mających związek z mądrością i przenikliwością, podobnie jak w angielskim (i językach, z których się wywodzi) słowa *vision* (wzrok lub wizja) oraz *wisdom* (mądrość) i *wit* (rozum, dowcip) mają wspólny rdzeń. Wczesna teoria medyczna łączyła stan ciała i ducha z sygnałami dźwiękowymi. Każdy z organów wewnętrznych miał przyporządkowany ton, a w szczególności emocje najłatwiej ujawniały się w głosie. Teksty mówią o „dźwiękach” (*sheng*) sześciu emocji, jak gdyby obdarzone one były własnym głosem. Muzyka, najdoskonalszy sposób uporządkowania dźwięków, jest narzucającą się metaforą najdoskonalszego uporządkowania umysłu¹⁴⁵.

Zajmując się problemem percepcji w poezji Severa, Bagić powołuje się na następujące założenia książki Mikela Dufrenne’a *Oko i ucho* (do niektórych fragmentów tej książki warto będzie nawiązać; nie chodzi tu jednak o fragmenty cytowane przez Bagicią): „U zaćetku uma su čula”¹⁴⁶. Wykładnią poetycką ilustrującą zmianę hierarchii zmysłów¹⁴⁷, przeniesienie środka ciężkości z oka na ucho, jest wiersz *muzika vida*, otwierający tom *Diktator*. Co ciekawe, tytuł wiersza nawiązuje do przypadających na ten sam czas zainteresowań i dążeń kompozytorów. W 1972 roku Yannis Xenakis urządza wystawę *Musique à voir*, a Dieter Schnebel w latach 1960—1976 komponuje cykl *Visible music*. Tendencja kombinowania widzianego—słyszanego/słyszanego—widzianego jest więc zgodna z duchem czasów, w których tworzy Sever; jest zgodna z ówczynie pojawiającymi się ogólnosiwiatowymi tendencjami w sztuce¹⁴⁸. Dufrenne, komentując te

wydarzenia muzyczne, wspomina o partyturach, które stają się obrazami¹⁴⁹. Jeśli więc zapis nutowy może powodować obraz, to zapis poezji może z kolei kreować „obrazy dźwiękowe”¹⁵⁰, jak to ma miejsce u Severa.

muzika vida

sjajni dragulji žive planete
muziče svjetlosni efekti.
ptice muzike
na mozak slete
i čitav duh u svjetlu trepti.
poptičen je jutarnji pločnik
cvrkut u svakom novom oku.
neki svevisoki moćnik
trpi jastreba o boku.
prate me stravične ptice harpije
mogu isključvat sve ove oči
te ptice što lete s ove hartije
u drugu, mističnu bjelinu
kada je moćnik još visočiji
a očaj sljepački sve jači
i sve gušći lepeti krila¹⁵¹.

Bagić zauważa, że podmiot czynności twórczych w powyższym wierszu (i w ogóle w poezji Severa) otoczony jest zewsząd dźwiękami, osadzony w sono-, fono- i audiosferze; jest świadomy zanurzenia w dźwiękowości. Ja liryczne nastawione jest na słuchanie, na odbiór dźwięków. Jego „wiedzieć”/„widzieć” zastępuje „słyszeć”. Przykładowo w wierszu *zatišje 1* podmiot prezentuje konsekwencje postrzegania rzeczywistości w wariacie wzrokowym, a potem słuchowym.

jedan



ne vidim ništa

dva

vrlo konkretno vidim stvari
melodiozni žustri predak
komunicira kroz herbarij
kojeg uzimam na pregled¹⁵²

Tradycyjnie pojęte patrzenie zostaje zdetronizowane przez słyszenie—patrzenie. Podmiot czynności twórczych u Severa, oprócz nastawienia na percepcję słuchową jako medium poznawcze, charakteryzuje dążność do artykułowania-na-głos (by słyszeć siebie i by być słyszany), postawa apelująca o słuchanie.

Pamiętając o zainteresowaniach poety Dalekim Wschodem, warto przyjrzeć się tym założeniom chińskiej liryki, które nieodłącznie wiążą się z kwestią słuchania. Według myśli chińskiej

poeta liryczny nie zwracał się do ludzkości jak ogółu, lecz do *kogoś*, do konkretnej osoby lub grupy ludzi znanych poecie. Mogli to być nawet ludzie żyjący w innych miejscach i czasach. Był to ktoś, komu poeta pragnął ujawnić *siebie* poprzez własną poezję. W tradycji chińskiej [...] nie ma zwrotu, który byłby odpowiednikiem zachodniej „publiczności”: ogółu, który słucha, co człowiek Wordswortha¹⁵³ mówi do ludzi. Zamiast takiego wyrazu do określenia idealnego odbiorcy chiński poeta stosował zwrot *zhiyin*, czyli „ten, który zna brzmienie”¹⁵⁴.

Znający brzmienie czy też rozpoznający brzmienie był mistrzem słuchaczy, dobrym odbiorcą poezji. Wyrażenie *Zhiyin* — „ten, który zna brzmienie” —

ma bogatą treść znaczeniową. Może odnosić się także do szczególnego rodzaju przyjaciela, kogoś, komu sympatia i chętnie, przyjazne nastawienie pozwalają ujrzeć poprzez muzykę (lub słowa wiersza) drugą osobę i jej stan umysłu. Na przestrzeni swej historii utwór poetycki może trafić do miliona *zhiyin*, ale ci *zhiyin* nigdy nie tworzą „publiczności”, ponieważ za każdym razem, gdy wiersz napotyka dobrego czytelnika [...], nawiązany związek jest osobisty, prywatny i unikalny¹⁵⁵.

Należy powrócić jeszcze do wiersza *muzika vida* oraz do jego interpretacji przeprowadzonej przez Bagicia. Wskazuje on na sam tytuł oraz na wersy: „muziče svjetlosni efekti” i „cvrkut u svakom novom oku” jako wyznaczniki nowego sposobu postrzegania nowej rzeczywistości — nowej, bo prezentowanej poprzez dźwięki („zvukovna prezentacija svijeta”¹⁵⁶). „Planetarni pri-zori smjenjuju se vrto glavom brzinom, poput kadrova u televizijskom spotu: njihove su nejasne konture (dane u različitim osvjetljenjima) samo povodi „ozvučenju” teksta”¹⁵⁷. Także Leona Bauman dostrzega ukute przez poetę słowo „muzičiti” — „muzyczyć”. „Svjetlosni efekti muziče. Pjesnik stvara novu riječ muzičiti da bi precizno izrazio novost svoje slike koja se prima uhom, a ne vidom”¹⁵⁸. Obrazy nowego świata należy „widzieć uchem”. Bagić, jakby nawiązując do myśli Nikolausa Harnoncourta o muzyce, która jest mową dźwięków, konstatuje: „Kao što slike žele biti govor, i zvukovi to žele. Treba samo spoznati način na koji ga oni konstituiraju, bjelinu oka zamijeniti bjelinom zvuka i u njoj otkriti (svoje) duhovne pejzaże. A Sever je to u „muzici vida” maestralno učinio, i u smislu programatskog određenja svoga pisma i na razini njegove realizacije”¹⁵⁹.

Jak przebiega organizowanie brzmieniowego wymiaru dyskursu poetyckiego Severa? Bagić wyróżnia trzy sposoby: stosowanie przez poetę anagramów, etymo-

logii poetyckiej i dźwiękonaśladownictwa¹⁶⁰. Efektem tych poetyckich taktyk, jak komentuje Milanja, zdaje się rządzić asocjacyjna „logika” dźwiękowej arabeski¹⁶¹. Konstruowanie anagramów stanowi konsekwencję poetyckiej wiary w możliwości dźwięku i realizacji idei „zvuk diktira smisao”. Rolą anagramu w poezji Severa jest nawiązanie określonej relacji w procesie komunikacji. Nadawca zaprasza odbiorcę do świata gier językowych. Przyjęcie jego zasad przez odbiorcę oznacza, że będzie mu dane postrzegać tekst jako uniwersum najróżniejszych sensów¹⁶². Sorel twierdzi, że anagramy Severa należy postrzegać

ne samo kao eufonijske igre riječima/smislom već i kao relikte *tajnih, šifriranih*, odnosno *eliptičnih* jezika [...] kakvi su se koristili u ezoterijskim, općenito hermetičnim rukopisima. Dakako da je tajna svedena na hermetičnost poetskog iskaza, ali anagrami kao figure inverzije svjedoče reverzibilnost smisla i vremena/povijesti odnosno čine zatvoreni krug čitanja značenja¹⁶³.

Bagić wymienia następujące anagramy¹⁶⁴ (patrz tabela poniżej):

potpuni anagrami	nepotpuni anagrami
masa/sama	gori/rog
danu/nadu	kakva/akva
uzorak/uzroka	tek taj/štekaj
divnu/dvinu	muklu/luku
ha/ah	Fjodor/odora
	tigar/to igra
	Postojni/postoji

Prócz wymienionych przez Bagicia anagramów (tabela przedstawia tylko zwięzły ich wybór) można wskazać w wierszach Severa także paragramy, parachesis, homonimy, homofony. Homofony odnajduje Branko Vuletić we fragmencie poematu *Anarhokor*:

U ovom gradu
Imam dvije mame
One me mame
One me kradu¹⁶⁵

„Uz prave homofone u navedenom primjeru postoji i homofonska veza gradu-kradu, u kojoj postoji razlika u samo jednom razlikovnom obilježju — zvučnosti: g-k. Pjesnički se homofoni mogu stvarati i tako da više riječi zajedno čini glasovno jednak oblik neke druge riječi¹⁶⁶. Tutaj Vuletić podaje przykład z wiersza *Zaštitni opis kuge*: „Smiješe mi se mise¹⁶⁷. Poetyckie struktury homofoniczne Vuletić omawia także na podstawie utworu *bitka*:

Naše umorne oči
 Ruše se na po čina
 Korake izuvamo
 Idemo na počinak¹⁶⁸,

gdzie ma miejsce tak zwana „homofoniczna gradacja”¹⁶⁹. Vuletić obecność homofonów w strukturze tekstu poetyckiego łączy z zasadą powtarzalności, dzięki której kształtowana jest przestrzeń wiersza¹⁷⁰.

Kolejną możliwością formowania warstwy brzmieniowej tekstu jest paronimazja określana przez Bagicia mianem „poetyckiej etymologii”, a więc operowanie figurami etymologicznymi i pseudoetymologicznymi. Dominujące są figury pseudoetymologiczne, czyli „łażna etimologija”¹⁷¹. Oto, jak podmiot liryczny opisuje swój głos w pierwszej strofie wiersza *pogreb*:

odlažem pogled — i odlazim proklet
 i glas mi bude od nerava — neravan
 plač kad su zabijali čavle
 bio je nalik na crne čavke¹⁷²

Z rzeczownikiem „nerv” w bierniku sąsiaduje przymiotnik „neravan”. Jako drugi przykład „fałszywej etymologii” podaje Bagić fragment *Anarhokora*, który Vuletić analizował pod kątem powtarzalności homofonicznej. Dla Bagicia łączenie jednostek językowych nieprzynależących do tego samego pola semantycznego jest wyrazem wiary podmiotu w możliwość dyktowania nowego sensu¹⁷³, wiary — dodajmy — znamiennej dla awangardy.

Dźwiękonaśladownictwo Severa — współbrzmienia imitujące („imitativna suzvučja”) — omawia Bagić, wskazując asonanse, aliteracje (Oraić Tolić mówi o silnym aliteracyjnym wierszu i o konsonantyzmie¹⁷⁴). Powtarzalność¹⁷⁵ dźwięków/brzmień, spółgłosek i samogłosek, podkreśla także Bošnjak (pisząc o nich jako o *leitmotivach*¹⁷⁶). Wierszem, który interpretuje pod tym kątem, jest *klišej kiše* (por. *Sever i chińska estetyka muzyczna* w rozdziale 5). Imitujące, powtarzające się współbrzmienia sprawiają, że tekst nie dąży do tego, by być rozumiany, lecz by oddziaływać jako „sugestia dźwiękowa”¹⁷⁷. Wiersz staje się „obiektem muzycznym”¹⁷⁸ i zaczyna być postrzegany w zasadzie jak utwór muzyczny. Veselko Tenžera, pisząc bardzo pochlebnie o tomie *Anarhokor*, pozostawił bez odpowiedzi pytanie o racjonalne powody uwielbienia poezji Josipa Severa; miłośnicy Severa nie potrafili ich zwerbalizować¹⁷⁹. Oraić Tolić proponuje wyjaśnienie tej sytuacji właśnie z perspektywy specyfiki dźwiękowej tekstów i z perspektywy *zaumu*.

Kada čitamo Severove magične zvukovne obrede koji ne rezultiraju nikakvim logičnim niti prepoznatljivim smislom, mi ih ne odbacujemo kao puku zvukovnu igru. Mi im se radujemo i mi im vjerujemo jer u njima slutimo

dubinski rad arhajskega jezičnog mišljenja kojemu je zvuk unaprijed dan kao smisao, tekst unaprijed kao svijet, kojemu poezija nije spoznaja, nego — *zvučkovna ontologija*¹⁸⁰.

Rymy w pisarstwie Severa rzadko kiedy podlegają jakiemuś określönemu schematowi, pojawiają się nieregularnie — przestrzeń tekstu jest bowiem wolna od wszelkiego definiowania i od tego, co przewidywalne¹⁸¹. Ważne znaczenie w jego poezji ma natomiast rytm. Z analizy Milanji wynika, że Sever pojmuje rytm w sensie psycho-fizjologicznym, cielesnym; jako rytm zespolony z rytmem kosmicznym. Opowiada się więc po stronie *musica humana* i jej powiązań z *musica mundana*: „ono što njegova (Severova) poezija želi pokazati, jest život i njegovo kozmičko pulsiranje”¹⁸². Można zatem mówić o pitagoreizmie Severa, charakterystycznym także dla wielu twórców awangardowych, m.in. Chlebnikowa, który przewrotnie orzekł, że Pitagoras był „jego uczniem” („Sam je pomičući [očuđujući] odnos u vremenu govorio da je »Pythagora bio njegov učenik«”¹⁸³). Podobnie jak walczący o zachowanie tonalności Paul Hindemith dążył do tego, by usłyszeć harmonię sfer (*harmonia mundi*)¹⁸⁴, a jego ostatnie zapiski dotyczyły równań ruchów planet¹⁸⁵. U Severa dźwiękowość oscyluje pomiędzy tonalnością a atonalnością. Sever bądź „nastoji usustaviti smrt modernizma vezujući je za sidra zvuka”¹⁸⁶, bądź poddaje się dźwiękowej anarchii.

Milanja wskazuje na zbieżność z podejściem do rytmu Antonina Artaud. Można także zaryzykować skojarzenie z rozprawą Bolesława Leśmiana *Rytm jako światopogląd. U źródeł rytmu* z 1912 roku, gdzie uznaje on rytm za najważniejszą cechę mowy poetyckiej jako odzwierciedlenie rytmu świata, rytmu kosmosu¹⁸⁷. Tok rozumowania Milanji przedstawia się następująco:

Pojasnit će nam to kratak uvid u jedan Severov tekst prigodom predstavljanja zbirke *Diktator* 1970. na tribini „Kod Gorana u 22” [...] S namjerom da objasni što je za njega poezija, on ističe da je najvažniji ritam, i to ne ritam u poetičkom ili metričkom smislu, nego — slično A.B. Šimiću — u organskom smislu individualnoga psiho-fiziološkoga ritma (krvi, srca, misli, osjećaja, govora, geste), neka vrsta artoovske tjelesnosti ritma u skladu s kozmološkim ritmom. Ritam je za Severa ujedno važan i kao „medij” komunikativnosti, koju pjesma mora posjedovati, dakle nekakav minimum privlačnosti i najobičnijem recipijentu, kao nekakav „uvod” u pjesmu¹⁸⁸.

Także Stijepo Mijović Kočan podkreśla istotność rytmu i, oczywiście, dźwięku, w poezji Josipa Severa: „Ovo pjesništvo nije ni slikovno ni pojmovno (termini u smislu upotrebe A. Stamaća *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, Zagreb 1977), ovo je pjesništvo ponajprije ritam i zvuk”¹⁸⁹.

Powyżej omówione zostały najistotniejsze elementy składające się na foniczną organizację tekstów poetyckich Josipa Severa. Pośród nich należy wymienić anagramy, wyrazy dźwiękonaśladowcze, poetycką etymologię oraz nieschema-

tyczną strukturę płaszczyzny rymów i rytmów. Wymienione czynniki odgrywają znaczącą rolę w kreowaniu obrazów dźwiękowych i dźwiękowej wizji świata przedstawionego.

¹ Informacje biograficzne przygotowano na podstawie biogramów z książek: K. BAGIĆ: *Živi jezici*. Zagreb 1994; B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta*. Zagreb 1998; J. SEVER: *Borealni konj*. Zagreb 1989; B. MALEŠ: *Predgovor*. In: J. SEVER: *Svježa dama Damask trese*. Zagreb 2004 oraz wiadomości przekazanych przez siostrę poety, Vlastę Sever Vaniš.

² Patrz: wklejka, fotografia domu rodzinnego Josipa Severa.

³ J. SEVER: *Diktator*. Zagreb 1969.

⁴ J. SEVER: *Anarhokor*. Zagreb 1977.

⁵ J. SEVER: *Borealni konj...*

⁶ J. SEVER: *Svježa dama...*

⁷ Vlasta Sever Vaniš śpiewa w jednym z ważniejszych zagrzebskich chórów.

⁸ L. BAUER: *Ako je ptica feniks doista ista*. In: L. DUJIĆ, L. BAUER: *Knjiga o Sunčani i Severu*. Sisak 2010, s. 93.

⁹ Rodzice pięcioletniej wówczas Vlasty i siedmioletniego Josipa zginęli z rąk ustaszy.

¹⁰ Por. S. JASIONOWICZ: *Roland Barthes — Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*. Kraków 1999, s. 73.

¹¹ Więcej na temat mówienia i słyszenia w podrozdziale *Czytanie na głos: aspekt wykonawczy — kultowość — partyturowość*, s. 53.

¹² Z. MITOSEK: *Teorie badań literackich*. Warszawa 2004, s. 438.

¹³ H.-G. GADAMER: *Dekonstrukcja a hermeneutyka*. Tłum. P. DEHNEL. „Odra” 1996, nr 1, s. 42.

¹⁴ S. JASIONOWICZ: *Roland Barthes — Gilbert Durand...*, s. 75.

¹⁵ R. BARTHES: *L'Obvie et l'Obtus*. Paris 1973; cyt. za S. JASIONOWICZ: *Roland Barthes — Gilbert Durand...*, s. 76.

¹⁶ Por. C. MILANJA: *O Severovu pjesništvu*. „Riječi” 2002, br. 4, s. 6.

¹⁷ Por. K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 65.

¹⁸ M. ŠICEL: *Hrvatska književnost 19. i 20. Stoljeća*. Zagreb 1997, s. 244–245.

¹⁹ Por. C. MILANJA: *Pjesništvo Josipa Severa*. „Republika” 2001, br. 5–6, s. 30.

²⁰ „Mogli bismo reći kako je Severov boravak u Moskvi bio svojevrstni hommage povijesnim avangardama (prijateljstvo s ruskim dadaistom Aleksejem Jelisevičem Kručonihom, koji umire 1968. godine), ali i znalačka priprema vlastita koncepta pisanja. Možemo samo pretpostavljati kako je Severov *pohod* bio svojevrstni *hod po razvalinama* bez velike nade u obnovu ili planetarnu snagu povijesnih avangardi. Ako je, dakle, pjesnikov put potvrđivao nesumnjive činjenice o devastiranju iskustava povijesnih avangardi u *prvoj zemlji socializma*, onda je, s druge strane, i sam djelomični uvid u *prakse* avangardi okrivao krhotine značajnih očeđenja koja su morala imati presudan utjecaj na oblikovanje Severova pjesničkog rukopisa. Valja imati na umu da su takva očeđenja bila prije svega doticaji s praksom avangardnog pisanja i djelovanja, a manje teorijska derivacija koja se razlistala kroz mnoge škole obuhvaćujući i teorijski analizirajući gotovo sve vidove avangardnih praksi. Sever je imao izravan put u arheologiju avangarde, dok su europski postavangardni pokreti nastajali na programatskom i teorijskom nasljeđu povijesnih avangardi, razrađujući nove oblike strategija i odnosa prema zbilji. Stoga je uočljiva razlika i autohtonost Severova pisanja već u vrijeme njegovih prvih pjesama, od uradaka u zapadnoeuropskom krugu, ali isto tako i od programskih pokreta i praksi američkog kruga *modernizama*. S izrazitim osjećajem za jezik i njegovu deformativnu inovativnost, Sever

je izravno anticipirao nekoliko slojeva postavangardnog iskustva, ne toliko prilazeći njegovim deriviranim projektima, koliko nastojeći proniknuti u samu bit avanture avangardnog pisanja” (B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta...*, s. 21—22).

²⁰ Przez Dubravkę Oraić Tolić nazywany projektem cywilizacyjnego nomadyzmu; por. D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 6.

²¹ J. SEVER: *augustine, vi ste gusta istina*. „Teka” 1976, br. 12, s. 924—944; cyt. za: C. MILANJA: *Pjesništvo Josipa Severa...*, s. 30.

²² Na przykład: *prostrano sagorijevanje, bitka, pogreb, zatišje 1, zatišje 2, panegirik porno-grafa*.

²³ Więcej na ten temat w podrozdziale *Sever, Kruczonych i Wielki Tin*. Został tam wypuklony ważny dla niniejszej książki wątek szeroko rozumianej muzyczności w dziele Ujevicia.

²⁴ Por. C. MILANJA: *Pjesništvo Josipa Severa...*, s. 30.

²⁵ Por. rozdział 2, *Z dziejów myśli o muzyce*, oraz interpretacja wiersza *klišej kiše*.

²⁶ Milanja wspomina również, że można śledzić odniesienia do zenityzmu, surrealizmu, dadaizmu oraz tendencje kabalistyczne (kabalistyczne gry i wyliczanki były już kulturowane w chorwackiej tradycji folklorystycznej, a nawiązywał do nich na przykład Jure Kaštelan).

²⁷ Por. Z. MRKONJIC: *Na stranici konkretnog*. „Riječi” 2002, br. 1—3, s. 1—5.

²⁸ S. SOREL: *Apokaliptika Josipa Severa*. „Riječi” 2002, br. 4, s. 14.

²⁹ „Oljuštenost od površnih »značenja«, reduciranost poezije na čisti znak, na govor što se iscrpljuje u samom sebi, otkrivaju pjesničku svijest što se ne zadovoljava uobičajenim” (I. MANDIĆ: *Uz dlaku. Književne kritike 1965—70*. Zagreb 1970, s. 90—91). Sformułowanie „povišna značenja” można tłumaczyć jako „znaczenia powierzchowne”. Władysław Panas w książce *W kregu metody semiotycznej* sugeruje jeszcze inne warianty translacyjne: „znaczenia powierzchniowe” lub „przykrywki” (por. IDEM: *W kregu metody semiotycznej*. Lublin 1991, s. 123—142).

³⁰ C. MILANJA: *O Severovu pjesništvu...*, s. 7.

³¹ Por. D. ORAIĆ TOLIĆ: *Poetika nulte točke*. „Književna smotra” 2002, s. 55.

³² C. MILANJA: *O Severovu pjesništvu...*, s. 7.

³³ K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 65.

³⁴ K. BAGIĆ: *Diktatura sluha*. „Oko” 1990, br. 5, s. 34.

³⁵ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 17.

³⁶ Ibidem, s. 16.

³⁷ Ibidem, s. 13.

³⁸ Ž. IVANJEK: *Josip Sever, Anarhokor*. „Polet 2” 1978, br. 45, s. 16.

³⁹ Ibidem, s. 16.

⁴⁰ B. MALEŠ: *Tekst o Joži*. In: J. SEVER: *Svježa dama...*, s. 16.

⁴¹ T. MAROEVIĆ: *Josip Sever*. „Republika” 1989, br. 3—4, s. 185.

⁴² K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 95.

⁴³ G. REM: *Fragment o kultnom postmodernom hrvatskom pjesniku Josipu Severu*. „Riječi” 2002, br. 2, s. 9—13.

⁴⁴ „Poezija” 2006, br. 3—4.

⁴⁵ Należy mieć na uwadze możliwość traktowania głosu nie tylko jako nośnika dźwięków, ale i znaczeń (por. D. WESLING, T. SŁAWEK: *Literary voice: the calling of Jonah*. Albany 1995, s. 1).

⁴⁶ „Josip je Sever kultni autor hrvatskog postmodernog pjesništva. Njegova zbirka *Diktator* iz 1969. upravo jedan od najznačajnijih književnih događaja koji su otvorili nastup hrvatskome

pjesničkom postmodernitetu. Intenzivno vezan uz jeku slova, smjelo je zakoračio u naizgled težak pokret: prijelaz fonocentrizma u gramatološki obrat. Nije mu se mogla odreći vezanost za zvuk, jer je i izvedbovno vrlo rado recitativno kazivao svoje pjesme i puno energije unosio u kazivačku gestu. Kako se frazom kaže „ostavio je traga na mnoge mlađe autore, pa su njegovi stihovi često citatno uvedeni u stihove tih štovatelja. Možda je riješio i pitanje što je to performativ u pjesništvu, u lirskom tekstu. Naime, na pitanje je li svaki tekst performativ nije loše odgovoriti potvrdno, ali je puno teže to objasniti. Međutim, Sever je držeći do autorske recitativne izvedbe, i to vrlo eufoničnih te brojnih averbalnih znakova uključenih u izvedbu, nastojao tjelesnost svojeg teksta, onoga slovnog zapisa, ugurati u tjelesnost i protežnost” (G. REM: *Fragment o kulturnom postmodernom hrvatskom pjesniku Josipu Severu...*, s. 9).

⁴⁷ Zob. takđe pojęcie performatywności definiowane przez Erikę Fisher-Lichte: EADEM: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008; oraz „paradygmat performanśowy” komentowany przez Ewę Domańską: EADEM: „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

⁴⁸ L. BAUER: *Ako je ptica feniks doista ista*. In: L. DUJIĆ, L. BAUER: *Knjiga o Sunčani i Severu...*, s. 90.

⁴⁹ B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta...*, s. 83.

⁵⁰ „Njegovi su recitali, zbog prirode pjesničkog diskurza i Severove upućenosti zvučnom sloju pjesničkog smisla, imali nešto od *pjesničkih happeninga*. U vremenu koje je pokušalo vratiti spontanost *zbivanja*, pjesma je, sa svojom kompliciranom strukturom, ostvarivala ponutrenje onoga izvanjskog, postajala jedan od oblika *estetizacije zbilje*. Sever je pridobivao nemalo mnoštvo koje često nije komuniciralo s tako elitnom disciplinom umjetnosti. [...] Sever reproducira pjesnički tekst kao tek nastajući hibrid zvuka i smisla: tako se nalazi pored onih koji su i sami pomišljali da im je pjesma nešto što najmanje treba u svijetu ideologiziranog diskurza koji je već ovladavao promijenjenom paradigmom manipulirane slikovne masovne kulture” (B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta...*, s. 133).

⁵¹ „One tako fluidne strukture performancea. Ne bi ta priča o njegovu neobično intenzivnom i na neki način uspješnom izvodjenju bila tako značajna da se nije nastavila na spomenuti način citatnoga ulaska u tekstove mlađih autora. Tu je opet vrlo bitno da se taj Severov prijelaz u tekstove mlađih autora nije dogodio samo na slovno-tekstualnom polju, nego i na najkonkretnijem nastavljanju sličnih recitatorskih izvedbi. Naime, pjesnik Simo Mraović svoje nastupe na književnim večerima redovito započinje citatnim citiranjem odnosno recitiranjem samoga Severa. Nakon toga Mraović svoje stihove i dalje izvodi u svojevršnom suzvučju sa intro-izvedbom” (G. REM: *Fragment o kulturnom postmodernom hrvatskom pjesniku Josipu Severu...*, s. 9).

⁵² Patrz: wklejka, zdjęćia Josipa Severa.

⁵³ S. ŠKRINJARIĆ: *Severilije*. „Književna revija” 1995, br. 1—2, s. 151—155.

⁵⁴ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 13.

⁵⁵ Kwestie związane z estetyką oralności porusza A. Hejmej; por. IDEM: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 115—121 i 144—149.

⁵⁶ S. OWEN: *Poezja w tradycji chińskiej*. W: *Estetyka chińska*. Red. A. ZEMANEK. Kraków 2007, s. 122.

⁵⁷ E. FISHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 210.

⁵⁸ Ibidem, s. 193.

⁵⁹ A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1983, s. 18—19.

⁶⁰ „Biegunowość sztywnej formy i otwartej możliwości ukazująca się podwójnie w partyturze i wydarzeniu brzmieniowym powraca jako biegunowość ukształtowanej formy i płynnego poruszenia, apolińskiej postaci i dionizyjskiego pędu, a napięcia między nimi rodzi, jak już widzieliśmy, muzyczny styl ze swą specyfiką. [...] Tym, co się ostatecznie wydarza w brzmieniu muzyki, jest zrośnięcie się struktury istniejącej już w przeszłości z przynależnym do przyszłości możliwym brzmieniem ruchu w jednej i wypełnionej teraźniejszości. [...] Jeśli się pojęło, że partytura jest projektem przyszłych możliwości, to również wykonywanie dzieł minionej epoki ukazuje się w nowym świetle” (G. PICHT: *Odwaga utopii*. Tłum. K. MAURIN, K. MICHAŁSKI, K. WOLICKI. Warszawa 1981, s. 286).

⁶¹ Por. A. POPRAWA: *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*. „Teksty Drukie” 2004, nr 3, s. 48.

⁶² Należy nadmienić, że Sever lubił także recytować wiersze Siergieja Jesienina. „Satima je znao govoriti svog omiljenog pjesnika, i sam osluškujući harmonične, pjevne tonove raznježenog ruskog jezika” (T. BENČIĆ RIMAY: *Augustine, ti si gusta istina!* In: EADEM: *Um na mjesec putuje. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj poeziji i prozi*. Zagreb 2005, s. 147).

⁶³ B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta...*, s. 100.

⁶⁴ Por. S. ŠKRINJARIĆ: *Severilije...*

⁶⁵ Por. D. ORAIĆ TOLIĆ: *Zaum / dada*. In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 9. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1993.

⁶⁶ Ibidem, s. 54—55.

⁶⁷ Por. także: J. SAWICKA: „Filozofia słowa” *Juliana Tuwima*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 22.

⁶⁸ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Zaum / dada*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 54—55.

⁶⁹ „Zaumni i dadaistički tekstovi pisani su s gledišta agresivnoga vitalističkog pošiljatelja koji se orijentira na sfere svijesti duboko niže ili znatno više od razuma (Terentjev je sebe definirao kao »predsjednika izlučina«, Ball je sebe vidio kao »magičnoga biskupa«, Hljebnikov se nazivao »Predsjednikom zemaljske kugle«, kako sebe 1919. naziva i Oberdada Johannes Bader), na primitivnu svijest [...] ili na izvaneuropske kulturne modele [...]” (D. ORAIĆ TOLIĆ: *Zaum / dada*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 54—55).

⁷⁰ „Dyktator — człowiek mający nieograniczoną władzę, władca absolutny. [...] łac. *diktator* — w starożytnym Rzymie urzędnik wybrany przez konsulów na polecenie senatu, w czasie nadzwyczajnego niebezpieczeństwa woj., sprawujący nieograniczoną władzę najwyżej przez 6 mies. [...] od *dictare* = zalecać; dyktować”; cyt. za: W. KOPALIŃSKI: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1983.

⁷¹ L. BAUER: *Ako je ptica feniks doista ista*. In: L. DUJIĆ, L. BAUER: *Knjiga o Sunčani i Severu...*, s. 93.

⁷² *Diktatura sluha* to tytuł artykułu Krešimira Bagicia na temat poezji Josipa Severa (K. BAGIĆ: *Diktatura sluha...*, s. 34).

⁷³ Cyt. za: W. KOPALIŃSKI: *Słownik wyrazów obcych...*

⁷⁴ Termin bliski jest znaczeniu kategorii *flâneura* i pojęciom powoływanym przez Zygmunta Baumana. Por. m.in.: Z. BAUMAN: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994 oraz Z. BAUMAN: *Etyka ponowoczesna*. Warszawa 1996.

⁷⁵ Wariantem skrajnym świadomości nomadycznej jest schizofrenia. „Postmoderna je svijest raspršena, nomadistička svijest, koja je ostala bez orijentacije u vremenu, koja se okreće u obesmišljenom prostoru” (D. ORAIĆ TOLIĆ: *Paradigme 20. stoljeća*. Zagreb 1996, s. 105).

⁷⁶ Por. W. WELSCH: *Transculturality — the Puzzling Form of Cultures Today*. In: *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Eds. M. FEATHERSTONE, S. LASH. London 1999 oraz W. WELSCH: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Tłum. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998.

⁷⁷ Nomada „wprawdzie zdąża od punktu do punktu, ale ważne jest dlań to pomiędzy — życie nomady to intermezzo” (K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 1997, s. 68).

⁷⁸ Por. A. WOŹNIAK-KRAKOWIAN, A. TARNOPOLSKI: *Anomia i człowiek postmodernizmu*. Częstochowa 2003, s. 91—92.

⁷⁹ K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje na postmodernizm...*, s. 114.

⁸⁰ Wędrujące ja liryczne u Severa można postrzegać jako odznaczające się pewnym zagubieniem. Welsch podkreśla, że konsekwencją transwersalnego sposobu myślenia bywa właśnie zagubienie, frustracja jednostki. „Takie podejście wiele człowiekowi obiecuje: demokrację, wolność, pluralizm, tolerancję, poszanowanie jednostki i jej niepowtarzalność. Może generować również określone problemy z tożsamością i autonomią. Pluralizm i powszechna, a także dynamiczna zmienność świata, niestabilność jego ważnych elementów, wielość, jak mówi Welsch, może być powodem zagubienia i frustracji jednostki” (A. WOŹNIAK-KRAKOWIAN, A. TARNOPOLSKI: *Anomia i człowiek...*, s. 92).

⁸¹ A. WIECZORKIEWICZ: *W stronę estetyki podróżniczego smaku*. W: *Estetyka transkulturowa*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 94.

⁸² Por. *ibidem*, s. 93.

⁸³ „Otwartość, która leży u podstaw [Welschowskiego, przyp. A.R.] radykalnego pluralizmu i równoprawności form, należy traktować jako niepodważalne ludzkie prawo do swobodnej ekspresji we wszystkich obszarach naszego życia” (A. WOŹNIAK-KRAKOWIAN, A. TARNOPOLSKI: *Anomia i człowiek...*, s. 91).

⁸⁴ Wymienione trzy nazwiska, na które najczęściej powołuje się Sever, odnoszą się do trzech podstawowych modeli poetyckich rosyjskiej awangardy: „Kručonih — poetika zauma prve kubofuturističke faze, Hljebnikov — poetika konstrukcije s kulminacijom u žanru „nad-pripovijesti” i Majakovski — poetika realizacije umjetnosti u životu, kroz koju se prelama tragična evolucija ruske avangarde” (D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 8).

⁸⁵ *Ibidem*, s. 11.

⁸⁶ Por. M.P. MARKOWSKI: *Formalizm rosyjski*. W: A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2006, s. 116 oraz J. SAWICKA: „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima..., s. 26.

⁸⁷ „Zaum je bio »nulta točka« [...] pjesničkoga jezika na kojoj se u području avangardne književnosti dogodila najradikalnija inverzija središnje institucije europske umjetnosti i kulture — institucije logičkoga mišljenja (Platonov *logistikon*) i izražavanja s pomoću prirodno-jezičnih znakova (biblijsko »U početku bijaše Riječ«).

U svjetlu ovih pretpostavka zaumu najbliža izomorfna nulta točka zacijelo je bila »transmentalna dada«, odnosno one njezine pjesničke tvorevine koje se mogu obuhvatiti terminom Huga Balla »zvukovne pjesme« (*Lautgedichte*) i terminom Kurta Schwittersa »slikovne pjesme« (*Bildgedichte*). Zaumu homologne nulte točke na drugim su umjetničkim i kulturnim područjima bile: na području slikarstva Malevičev crni kvadrat na bijeloj podlozi (u odnosu na slikarski jezik i zbilju) i prekrižena Mona Lisa (u odnosu na jezik slikarstva i kulturu), na području psihologije Freudovo otkriće podsvijesti i nagona, na području filozofije Bergsonova teza o intuiciji i teorija smijeha, Blochova utopistička i Heideggerova arhajska jezična ontologija, na području fizike Einsteinova teorija relativnosti, na području društva listopadska revolucija, itd.”

„[...] Zaum je bio idealni jezik avangardne kulture u kojemu se, u sklopu općenite avangardne volje za obratom na svim područjima, dogodio osnovni mentalni i semiotički obrat: obrat od središnjega europskog gnoseološkog mišljenja i izražavanja prema predcivilizacijskom

ili postcivilizacijskom ontolożskom mišljenju i izražavanju, od Platonova »kulturnog« jezičnog znaka THESEI prema »prirodnom« znaku FISEI, od De Saussureova konvencionalnog i arbitarnog znaka prema Pierceovim ikonama i indeksima, od RIJEČI prema ZVUKU i SLICI, od jezične gnoseologije [...] prema drevnoj ili budućoj ontologiji, od tradicionalne europske civilizacije zasnovane na LOGOSU prema predcivilizaciji ili posteuropskoj civilizaciji zasnovanoj na translogičnom ONTOSU. U sklopu toga fundamentalnog obrata u ruskoj je avangardi otkriven i imenovan zaumni jezik i ostvarena dva njegova osnovna modela. Po mentalnim izvorima i funkciji obrata ti bi se modeli mogli nazvati: reduktivno-vitalistički i konstruktivno-utopistički» (D. ORAIĆ TOLIĆ: *Zaum / dada*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 42—44).

⁸⁸ A. HUTNIKIEWICZ: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1988, s. 110.

⁸⁹ Por. D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 11.

⁹⁰ J. SEVER: *Bljeskanja*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 205—224.

⁹¹ Ibidem, s. 222.

⁹² B. BOŠNJAK: *Na strani/ci konkretnog*. »Riječi« 2002, br. 4, s. 2.

⁹³ R. NEUHÄUSER: *Glasovna metafora*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 12—13.

⁹⁴ R. ZIEGLER: *Krućonih Aleksej*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 197.

⁹⁵ C. SOLIVETTI: »Azbuca uma« Velimira Hljebnikova. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 229.

⁹⁶ Ibidem, s. 230.

⁹⁷ D. ORAIĆ: *Nadpriopovijest*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 83.

⁹⁸ Ibidem, s. 79 i 84.

⁹⁹ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Zaum / dada*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 52.

¹⁰⁰ »Pamięć ejdetyczna polega na tym, iż niezwykle żywa wyobrażenia wzrokowa daje przedstawienie odtwórcze równie silne i wyraziste jak bezpośrednie obrazy spostrzeżeniowe. Tego rodzaju pamięć jest szczególnie przydatna w twórczości malarskiej; podobnie przy odbiorze muzyki pamięć dźwięków, rytmów i harmonii pomocna jest przy powstawaniu przeżycia estetycznego całości kompozycji. Tego rodzaju pamięcią dosłowną, ejdetyczną muzyczną, był obdarzony W.A. Mozart, który po jednorazowym wysłuchaniu wielogłosowej kompozycji potrafił zapisać ją bezbłędnie nawet po upływie pewnego czasu» (cyt. za: M. GOŁASZEWSKA: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa—Kraków 1997, s. 20).

¹⁰¹ J. SEVER: *Bljeskanja*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 214.

¹⁰² Ibidem, s. 215. (Na temat jednej z możliwości interpretowania pojęcia »gęstości« w poezji Severa można przeczytać w dalszej części rozdziału poświęconej nawiązaniom Severa do poezji Tina Ujevicia).

¹⁰³ Ibidem, s. 208.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ »W latach dwudziestych XX wieku w muzyce zainspirowanej futuryzmem pojawiają się odgłosy maszyn lub miasta. Rośnie zainteresowanie przestrzenią szmerów, szumów i trzasków. Idee futurystyczne stanowią więc pod pewnymi względami wstęp do muzyki konkretnej, która rozwinie się dopiero w latach pięćdziesiątych, muzyki opartej o montaż różnorodnych dźwięków, które do tej pory uchodziły za niemuzyczne. Materiałem dźwiękowym mogą stać się wszystkie dźwięki otaczającego świata, zarówno w ich oryginalnej wersji, jak i przetworzonej dzięki zabiegom elektroakustycznym» (A. SZLAGOWSKA: *Franz Kafka. Poetyka ciszy*. <http://franzkafka.ovh.org/prace/cisza.htm>).

¹⁰⁸ J. SEVER: *Bljeskanja*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 208.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 208.

¹¹⁰ Podobną, chociaż prozatorską, Kafkowską kreację dźwiękowego obrazu świata opisuje Anna Szlagowska: „Muzyczność zawiera się jednak, moim zdaniem, przede wszystkim w akustyczności świata przedstawionego w utworach Kafki. Wydaje mi się, że to zjawisko świadczy o nieprzeciętnej wrażliwości słuchowej autora, wrażliwości, która [...] umożliwia mu wychwycenie najdrobniejszych niuansów w świecie dźwięku” (A. SZLAGOWSKA: *Franz Kafka. Poetyka ciszy...*).

¹¹¹ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 13.

¹¹² Por. J. SAWICKA: „Filozofia słowa” Juliana Tuwima..., s. 26.

¹¹³ Cyt. za: A. TUROWSKI: *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910—1930*. Warszawa 1990, s. 197.

¹¹⁴ Por. B. MALEŠ: *Tekst o Joži*. In: J. SEVER: *Svježa dama...*, s. 10.

¹¹⁵ J. WIERZBICKI: *Wielki Tin*. „Most” 1991, nr 1—2, s. 281.

¹¹⁶ Ibidem, s. 269.

¹¹⁷ Ibidem, s. 281.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ S. PROSPEROV NOVAK: *Povijest hrvatske književnosti*. Sv. 3. Zagreb 1999, s. 41.

¹²⁰ G. REM: *Fragment o kultnom postmodernom hrvatskom pjesniku Josipu Severu...*, s. 9.

¹²¹ Ibidem, s. 9.

¹²² „tinovska tradicija”; T. BENČIĆ RIMAY: *Gomile i krda*. „Vijenac” 2004, br 28.

¹²³ Należy zwrócić uwagę, że autorskim projektem poezji Josipa Severa jest właśnie cywilizacyjny nomadyzm.

¹²⁴ Cyt. za: T. BENČIĆ RIMAY: *Gomile i krda...*

¹²⁵ Wytluszczenia A.R.

¹²⁶ Cyt. za: Z. MRKONJIĆ: *Proza bez proze*. In: IDEM: *Perivoji pjesništva*. Zagreb, s. 20—21.

¹²⁷ C. MILANJA: *O Severovu pjesništvu...*, s. 8.

¹²⁸ L. ŽUPANOVIĆ: *Očaranost fenomenom svezvukovlja*. In: IDEM: *Hrvatski pisci između riječi i tona*. Zagreb 2001, s. 242.

¹²⁹ Ibidem, s. 79.

¹³⁰ J. SEVER: *Prorok od veselja*. In: IDEM: *Borealni konj...*

¹³¹ T. UJEVIĆ: *Vedrina*. In: IDEM: *Izabrana djela Tina Ujevicia*. Sv. 1. Red. N. MIHANOVIĆ. Zagreb 1986, s. 78—81.

¹³² Por. V. PAVLETIĆ: *Ujević u raju svoga pakla*. Zagreb 1978, s. 449—454.

¹³³ Ibidem, s. 404—415.

¹³⁴ Ibidem, s. 479.

¹³⁵ J. SEVER: *muzika vida*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 23.

¹³⁶ Cyt. za: L. ŽUPANOVIĆ: *Očaranost fenomenom svezvukovlja*. In: IDEM: *Hrvatski pisci...*, s. 247—248.

¹³⁷ „Muzika je nekada bila čista i velika. Dolazila je sa zvijezda, s grana, iz ptičijih gnijezda. Oduvijek su filozofi sanjarili o muzici sfera. No velika je bila muzika vjetra i pljuska mora, strahovito zviždanje oluje i tajfuna. Sela su tvorila malu muziku, potcikivanje i vajkanje svirale, diple i tamburice, no samo u razigranom mijehu javio se do naših dana neukrotivi i neumrlji Pan. Muziku su oponašali gradnjom nekih vitih i uznesenih crkava; u hramu joj je dato mjesto neke velebne muzičke drame koja bi trebala isкупiti smisao izgradnje svetišta. Davno uminuše muzike keltskih druida i barda. Ne smeta, mi smo je ipak slušali u šumama, na brdima. U maloj Cremoni Stradivarij je proveo život u blizini kamene gromade crkve, gradeći gusle dok su golubovi popadali na terasu. I po svijetlu su cilikale gusle javorove, a škrtla je bila me-

lodija Psila što jesu obajači, krotitelji zmija. No u nekim godinama muzika se odrodila. Slušali smo je kao topot i grmljavinu, kao regetanje i zviždanje sirena. Prešla je muzika u piskutljive zvukove, u kakofoniju” (cyt. za: L. ŽUPANOVIĆ: *Očaranost fenomenom svezvukovlja*. In: IDEM: *Hrvatski pisci...*, s. 250—251).

¹³⁸ Por. także: J. WIERZBICKI: *Wielki Tin...*, s. 287.

¹³⁹ Por. L. ŽUPANOVIĆ: *Očaranost fenomenom svezvukovlja*. In: IDEM: *Hrvatski pisci...*, s. 246.

¹⁴⁰ Por. TRAN VAN KHE: *Daleki Istok*. In: *Muzika. Ljudi, instrumenti, dela*. Prev. A. BUKAVAC. Red. N. DIFURK. Beograd 1982, s. 44.

¹⁴¹ Zobacz przypis nr 78 na stronie 27.

¹⁴² Na istotność śledzenia rytmu podczas czytania poezji zwracają uwagę — za Charlesem O. Hartmanem — Donald Wesling i Tadeusz Sławek (D. WESLING, T. SŁAWEK: *Literary voice: the calling of Jonah...*, s. 22—23).

¹⁴³ K. BAGIĆ: *Živi jezici...*

¹⁴⁴ W.J. ONG: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Tłum. J. JAPOLA. Lublin 1992, s. 105.

¹⁴⁵ K. DEWOSKIN: *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*. Tłum. M. MARKIEWICZ. W: *Estetyka chińska*. Red. A. ZEMANEK. Kraków 2007, s. 72.

¹⁴⁶ M. DUFRENNE: *Oko i uho*. Tłum. N. SEFEROVIĆ. Banja Luka 1989, s. 48.

¹⁴⁷ Leona Bauman twierdzi, że Sever dąży do percepcji wręcz ponadzmysłowej. „Odatle u Severa lomljenje, mrvljenje čula i sinestezija. Između tih lomova nazire se mogućnost nadčulnog” (L. BAUMAN: *U-vid u stvarnost Josipa Severa*. „Dubrovnik” 1986, br. 4—5, s. 183).

¹⁴⁸ Warto tu przywołać znakomity i często komentowany chorwacki film Zvonimira Berkovicia z 1966 roku, pod tytułem *Rondo*, osnuwający strukturę fabularną na formie *Ronda a-moll* KV 511 Wolfganga Amadeusza Mozarta, o czym wspominają m.in. Zdzisław Darasz czy Bruno Kragić: „[...] većina se tekstova o *Rondu* bavi njegovom vremenskom dimenzijom, zasnivanjem fabule na koncepciji glazbene forme rondo, odnosno načinom na koji fabuliranje u filmu predočava strukturu rondo, forme u kojoj se početna tema ponavlja, kontinuirano se vraćajući, prekidana vlastitom epizodom, to se onda u konačnici tumači i kao simbol iskazivanja trajanja kao takvog, a na nešto konkretnijoj razini, nemogućnosti promjene i snage životnih konvencija [...]. Pritom se rondo konkretizira i zvučno i motivski: Mozartov *Rondo u A-molu* čuje se kao izvanprizorna glazba, a čuje se i kao prizorni zvuk, bilo s gramofonske ploče, bilo s klavira kada ga svira protagonistica” (B. KRAGIĆ: *Rondo u prostoru i prostor Ronda*. In: *Dani Hvarškoga kazališta 32. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*. Red. N. BATUŠIĆ. Zagreb—Split 2006, s. 533).

„Pomysł muzyczny staje się osią konstrukcyjną filmu, muzyka [*Rondo a-moll* Mozarta — precyzuje profesor Zdzisław Darasz] prowadzi akcję, tworzy sytuacje, spiętrza i wyjaśnia konflikty, koncentruje wokół siebie wydarzenia” (A. HELMAN: *Rola muzyki w filmie*. Warszawa 1964, s. 155).

¹⁴⁹ Por. M. DUFRENNE: *Oko i uho...*, s. 182: „Partiture postaju slike. Nije li moguće, međutim, da muzičko delo preživi izdaju pisma? Jer mi isto tako možemo reći da pismo, oslobađajući se, oslobađa muziku i da je vraća njoj samoj. Šta će od nje postati? Njoj se nude ekstremna pravca /pored drugih koji su manje ekstremni/. S jedne strane, ona može doći u iskušenje da krene još dalje stazom svoje vizualizacije. Ona će se, na kraju, poništiti: muzičar će tada biti samo slikar ili crtač koji je prionuo na vežbanje topografije i koji je indiferentan prema zvučnom. Međutim, onda kada je Xenakis, 1972, predstavio izložbu koja je nosila naziv *Musique à voir* ili kada je Schnebel komponovao delo koje nosi naziv *Visible music*, onda tu muzičar nije bio otpušten, on je opet imenovao muziku”.

- ¹⁵⁰ Por. K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 65.
- ¹⁵¹ J. SEVER: *muzika vida*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 23.
- ¹⁵² J. SEVER: *zatišje 1*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 33.
- ¹⁵³ Dla Williama Wordswortha poezja to „człowiek mówiący do ludzi” w znaczeniu zwrotu do ogółu (podobnie jak w epice i dramacie). Za: S. OWEN: *Poezja w tradycji chińskiej*. W: *Estetyka chińska...*, s. 122.
- ¹⁵⁴ Ibidem.
- ¹⁵⁵ Ibidem, s. 123.
- ¹⁵⁶ B. VRGA: *Zvukovna prezentacija svijeta*. „Republika” 1990, br. 11—12, s. 225.
- ¹⁵⁷ K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 66—67.
- ¹⁵⁸ L. BAUMAN: *U-vid u stvarnost Josipa Severa...*, s. 182.
- ¹⁵⁹ K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 66.
- ¹⁶⁰ Por. ibidem, s. 69.
- ¹⁶¹ Por. C. MILANJA: *O Severovu pjesništvu...*, s. 6.
- ¹⁶² Por. K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 71.
- ¹⁶³ S. SOREL: *Apokaliptika Josipa Severa...*, s. 18.
- ¹⁶⁴ K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 70.
- ¹⁶⁵ J. SEVER: *Anarhokor*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 88.
- ¹⁶⁶ B. VULETIĆ: *Fonetika pjesme*. Zagreb 2005, s. 216.
- ¹⁶⁷ J. SEVER: *Zaštitni opis kuge*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 149.
- ¹⁶⁸ J. SEVER: *bitka*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 27.
- ¹⁶⁹ Por. B. VULETIĆ: *Fonetika pjesme...*, s. 217.
- ¹⁷⁰ Ibidem, s. 218.
- ¹⁷¹ Por. K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 71.
- ¹⁷² J. SEVER: *pogreb*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 29.
- ¹⁷³ Por. K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 72.
- ¹⁷⁴ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 10.
- ¹⁷⁵ W ujęciu Łotmana: „Aparat powtórzeń wyodrębnia ten lub inny dźwięk w poezji”, odbiorca zaś za jego sprawą „zaczyna zauważać spontaniczne dotąd uporządkowania”. Powtórzenia (leksykalne, rytmiczne, ale także dźwiękowe) eksponują w oczach odbiorcy regularność komunikatu poetyckiego i kształtują w znacznym stopniu semantykę tekstu, choć „wszelkie sądy na temat znaczeń, które jakoby przysługują fonemom wziętym poza słowami, nie mają żadnego powszechnie obowiązującego sensu i opierają się na subiektywnych skojarzeniach” (J. ŁOTMAN: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. TANALSKA. Warszawa 1984, s. 157).
- ¹⁷⁶ „Dovoljno je čuti recitiranje samog pjesnika, u čijoj se interpretaciji naglašava upravo riječ kao osnova poruke, bez inzistiranja na smislu stiha, ili finalnoj poruci. To postaje jasno poslušamo li njegovu poemu »Kompozicija u parapsihološkim bojama« gdje se nekoliko osnovnih znaka (boja, riječi, imena) pojavljuju kao zvukovni i grafički lajtmotivi” (B. BOŠNJAK: *Apokalipsa avangarde*. Rijeka 1982, s. 180; K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 72).
- ¹⁷⁷ Bagić cytuje Hugo Friedricha (*Struktura moderne lirike*): „ona (pjesma) zapravo više ne kani biti razumljiva nego prihvatljiva kao zvučna sugestija” (K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 73).
- ¹⁷⁸ „Kada smo došli dotle da pomislimo da je poezija prije svega pevanje (chant), onda možemo reći da to njeno postajanje-muzika predstavlja ne svrgnuće, već ispunjenje. Tada poema samu sebe pruža kao muzički objekat. Semantički naboj iskaza u krajnjoj liniji može biti zanemaren u korist njegovog zvučnog kvaliteta, a »razumeti« se može svesti na »čuti«. Nismo li mi pozvani da na taj način prihvatimo i jedan deo savremene poezije? Mi dopuštamo da nas

ushite zvučni efekti, i ponekad nam je dovoljno da u tami smisla zasvetluca nekoliko reči da bi se proširio efekat smisla. Letrizam tu dovodi iskustvo do same granice: poništava se svako sintaksičko pravilo, i same reči se cepaju, glasu su ostale samo foneme uz pomoć kojih može da odzvanja. Još jedan korak, i foneme nestaju: ne postoji više ništa što bi moglo da se pročita, glas postaje instrument uz pomoć čije improvizacije može da se svira, ali on isto tako može i da se poveri mašini koja i sama odobrava drobljenje reči i zvukova. Zvučna poezija dakle, ona čije raznovrsne tokove analizira Bernard Heidsieck, ona poezija koja čini to da poema izađe sa strane na kojoj je »dremala budući da se gutenbergovala i postala pasivna«, i koja je, »pokrenuta šašavom strašću za re-komunikacijom«, prekoračila prepreku jezika (langues) da bi »uplovila u jednu no man's land gde je sve još ostalo da se uradi«. Kada poezija na taj način ponovo pronade »svog prirodnog prenosioća, svoj vektor svih vremena: glas«, onda ona ponovo nalazi i život, energiju, dah koji oživljava njen glas. A zašto ovde ponovo ne evocirati onaj kineski *qi*, ali i krik, onaj *krikritam* (crirythme) François Dufrénea, onaj orgazam zvučnog? Ali onda, pita se Heidsieck, da li je još uvek moguće razlikovati tu poeziju koja je postala zvučna, od muzike? Čitanje naglas bez sumnje nije pevanje, ali u muziku se uvodi recitativ [...]» (M. DUFRENNE: *Oko i uho...*, s. 194—195). Niejednokrotnie specyfiką wiersza pozarozumowego jest jego funkcja przedstawieniowa. Wówczas tekst staje się przedmiotem dźwiękowym: »Na razini semantike zaumni i dadaistički tekstovi razvijali su antireferencijalne, antireprezentativne ili antiprikazivačke funkcije (u odnosu na prirodnokomunikacijski gnoseološki jezik) i areferencijalne, prezentativne ili prikazivačke funkcije (u odnosu na drevni, rubni ili izvaneuropski ontološki jezik); u prvom slučaju označitelj je odustajao od predmeta i više ga nije htio prikazivati s pomoću poznatoga prirodnokomunikacijskoga koda; u drugom on je svojom zvukovnom i vizualnom strukturom htio predmet izravno pokazivati, odnosno sam postati zvukovni i vizualni predmet; u prvom slučaju zaumni je tekst bio »bespredmetan« [...], u drugomu sam je htio postati predmet [...]; jednom je bio homologan »velikoj apstrakciji« [...] Kandinskoga, drugi put »velikoj realistici« (D. ORAIĆ TOLIĆ: *Zaum / dada*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 44).

¹⁷⁹ Por. D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 12.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 12—13.

¹⁸¹ Por. K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 73 i 75.

¹⁸² S. PROSPEROV NOVAK: *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb 2003, s. 557.

¹⁸³ V.V. IVANOV: *Hljebnikov i tipologija avangarde XX. Stoljaća*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 280.

¹⁸⁴ Hindemith napisal mistyčną operę opartą na biografii Keplera, *Die Harmonie der Welt* (por. J. JAMES: *Muzyka sfer*. Tłum. M. GODYŃ. Kraków 1996, s. 228).

¹⁸⁵ V.V. IVANOV: *Hljebnikov i tipologija avangarde XX. stoljeća*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 280.

¹⁸⁶ Z. MRKONJIĆ: *Koja je hora „Anarhokora“*. „Novi List” 2004 (7.11.2014).

¹⁸⁷ Por. także: J. SAWICKA: „Filozofia słowa” Juliana Tuwima..., s. 30 oraz J. SOCHOŃ: *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...* „Studia Philosophiae Christianae” 2011, nr 1.

¹⁸⁸ C. MILANJA: *O Severovu pjesništvu...*, s. 6.

¹⁸⁹ S.M. KOČAN: *Ocean — Sjever — Macumba! „Oko”*, br. 158, godina VI, 6—20.4.1978, s. 21.

O muzyczności w poezji Josipa Severa

БОГ ЕСТЬ
ЕСТЬ БОГ.

ЈОСИП СЕВЕР
ТЕБЕ БОГА
БОГ НИ ИМАЈЕ
ДУВАР ТЕК

АЛИ КУДЕСА ТУ БОГА
РАВАУДА БОГА ИНИКА

5.1. Muzyczny wokabularz Josipa Severa (muzyczność II)

Niniejszy podrozdział prezentuje leksykę muzyczną występującą w poezji Josipa Severa we wszystkich trzech opublikowanych tomach jego poezji. Jest katalogicznym ujęciem pojęć ściśle związanych z materią muzyczną, przeglądem powoływanej przez poetę fachowej terminologii muzycznej, a także wszystkich zauważonych w tekście Severa odniesień do szeroko pojętej dźwiękowości i audio-/sono-/fonosfery. Uwzględnia liczne i ważne nawiązania Severa do zagadnienia percepcji słuchowej. Ze względu na wynikające z założeń estetycznych upodobanie do refleksji nad postrzeganiem zmysłowym, dążność do równoważenia percepcji słuchowej i wzrokowej, jak również wyraźnie synestezyjny koncept doznawania świata, prócz tropów muzycznych można odnaleźć także takie, które wskazują na podkreślaną przez poetę istotność percepcji. Akcentowana jest również konieczność wypowiedzania na głos, wiodąca ku refleksji na temat tradycji oralności, głośnego czytania (*lécture a haute voix*¹), umiejętności szczególnie ulubionej przez poetę². Istotne jest też samo mówienie (anonsowane przez podmiot liryczny) lub głos mówiący (podmiotu lirycznego lub inny głos).

Konstruowana tutaj quasi-encyklopedia muzyczności Severa sygnalizuje wybrane kierunki interpretacyjne dla przedstawianych motywów tematycznych, proponuje sposoby rozumienia wybranych muzycznych tropów i lokuje najistotniejsze „drogowskazy” w polu leksykalnego bogactwa muzyczności. Rozdział nie pretenduje do ostatecznych rozstrzygnięć. Jest warsztatem badacza muzyczności, który dostrzega i odnotowuje jej obecność, porządkuje poetycką leksykę według wybranego klucza i w ten sposób zyskuje wgląd w powoływane przez poetę muzyczne i okółomuzyczne treści. Dzięki temu możliwe staje się dostrzeżenie bardzo zróżnicowanej, bogatej (także pod względem jej frekwencyjności w tak niewielkim opus) muzycznej terminologii poetyckiej i uświadomienie sobie imponującego kalejdoskopu możliwych problemów interpretacyjnych.

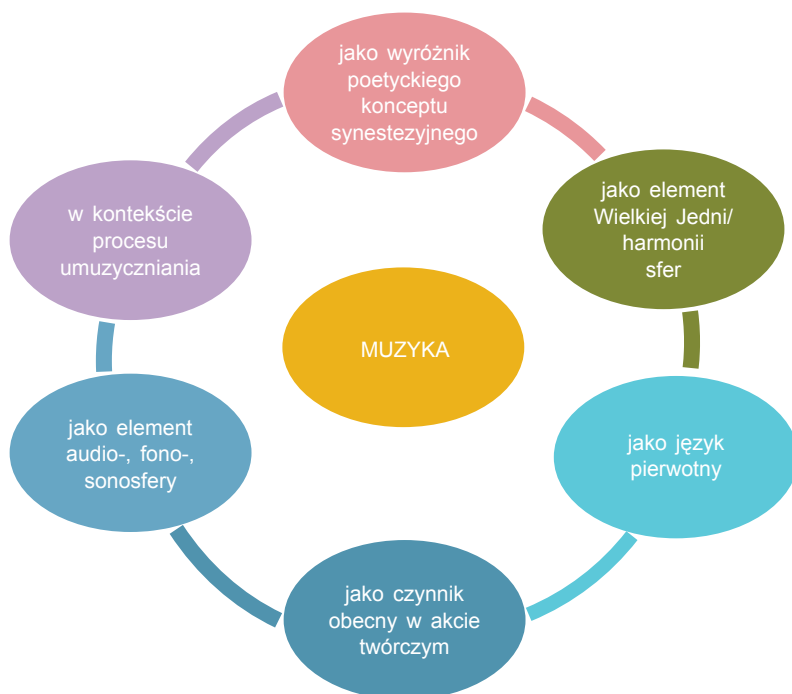
Proponowany ogłód wokabularza, w którym zostają zgromadzone tropy muzyczne sygnalizujące obecność muzyczności II, wymaga uzupełnienia systematyzującego. W tym celu wprowadzono krótkie komentarze i schematyzujące ilustracje. Tropy/sygnały muzyczności II przyporządkowane zostają do odpowiednich, głównych grup pojęciowych: pierwszej (A. muzyka), drugiej (B. wrażenia słuchowe) i trzeciej (C. inne pojęcia związane z muzyką), czwartej (D. nazwy form muzycznych: aria i *danse macabre*), piątej (E. instrumenty muzyczne), szóstej (F. współczesne pojęcia muzyczne: tonus/atonalność/dyshar-

monia/stereo), siódmej (G. kompozytorzy — zespoły — symfonicy). Adnotacje przy cytowanych fragmentach, w postaci skrótów Di, An, BoKo oraz SDDT (odpowiednio: *Diktator*, *Anarhokor*, *Borealni konj* i *Syježa dama Damask trese*), wraz z zaznaczoną paginacją i tytułem wiersza, informują o źródle, z którego pochodzą cytowane wyjątki. W przypadku tomów *Diktator* i *Anarhokor* wykorzystano, przypomnijmy, pośmiertne połączone wydanie obu tych tomów w książce *Borealni konj*. Skrót BoKo odsyła do wierszy *Kisikova djeca i druge pjesme* ujętych również w tomie *Borealni konj*, a które wcześniej zostały opublikowane w czasopiśmie „Oko”.

A. Muzyka

muzika/glazba

- „muzika vida” Di 23, *muzika vida*
- „muzičiti”, „ptice muzike” Di 23, *muzika vida*
- „kiša ko limena glazba” Di 30, klišej kiše
- „šljunak koji sluša svoju komornu glazbu” Di 35, *pjev za feniksa*
- „u modernoj muzici morsea” Di 48, *čemu sva ta protjecanja*
- „dobra stara muzika/koja se razliježe/uzmiče džungla/i u džungli tigar” Di 53, *dobra stara muzika*
- „muzika, zbilja, živi/ko navinuti podsjetnik/i mi ćemo u sreći/uzviknuti ah/to je onaj pravi pravcati ahat” Di 53, *dobra stara muzika*
- „od muzike za zločine” An 109, *TAJGA*
- „Mi šecemo i glazbene sudnice/manikiraju svoje nokte” An 111, *TAJGA*
- „halo malo muzike keltskih staraca” An 145, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „duge i crne oranice glazbe” An 145, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „slazba od šaputavih šlapa” An 146, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „Kako je divno gledati ratni krajolik/Gdje prekrasna je glazba/Samrtnički krik” BoKo 177, *O, ljudi, spasite rat*
- „Šta radi limena/glazba” BoKo 179, *Zvuci su vuci sa „Z” na početku*
- „A ovako se sjećam Zrinjevca. Na podiju je treštala limena glazba. [...] Sunce, glazba i ljudi na promenadi” SDDT 72, xxx
- „uglazbite prokletstvo koje vam i te kako godi” SDDT, 62—63, *Cigareta u čikobernici*
- „JA RIMOVANA SVIJEST/I SVE JE TO ŠTO JEST/GLAZBENI UVOD”, SDDT 122 xxx ; usp Verzija 1. S. 142
- „a manje u glazbi uhvaćenih nota” SDDT 128, xxx
- „sa kliznom skalom muzike”, SDDT 161, *Kazivanje*
- „Vaš je jezik također u lancu bonace/ciganska glazba u koju se upilo/mnogo plemenskog korijenja” SDDT 171, *Neronov spjev*
- „piši kako misliš./Govori kako pišeš./Muzika. Lišće.” SDDT 188, xxx
- „I piši kako/misliš i ne zaboravi govoriti dok pišeš: hitno radi./Muzika, la musique, dopire iz zvučne kutije [...]” SDDT 195, xxx



A. Schemat ilustruje funkcjonowanie **muzyki** w polu muzyczności II (dotyczy podpunktów A.a — A.f).

W dziele poetyckim Josipa Severa muzyka nazywana „po imieniu” funkcjonuje w co najmniej kilku dających się wyodrębnić wariantach. Muzykę jako trop można łączyć z następującymi kontekstami interpretacyjnymi:

A.a1) „Muzyka wzroku”, czyli poetycki koncept synestezyjny Josipa Severa. Wiersz *muzika vida* (por. podrozdział 4.5.: *Brzmieniowy aspekt poezji Severa*) jest wykładnią poetyckiego konceptu, w którym nie tylko dźwiękowe (słyszane) powoduje obrazowe (widziane), ale również wzrokowe powoduje słyszane. Muzyka staje się pretekstem do precyzowania postrzeżeń synestezyjnych, wywołuje „obrazy dźwiękowe”. Zdają się one uczestniczyć w konstruowaniu dźwiękowego pejzażu. Nie jest to bynajmniej pejzaż spójny, budowany harmonijnie, lecz kreowany na sposób postmodernistyczny (na przykład *soundscape*). U Severa dochodzi do zacierania granicy pomiędzy słyszaniem a widzianym, do łączenia co najmniej tych dwóch percepcji. Nawołujący do percypowania podmiot czynności twórczych najczęściej w ogóle nie rozgranicza „słuchaj” lub „patrz” („ču”, „gledaj”); patrzeć jest słuchaniem, połączonym w jedno: „ču-gle”. Słuchanie i patrzeć nie jest więc u Severa oddzielne: nigdy nie jest ani „wyłącznie słuchaniem”, ani „wyłącznie patzeniem”. Potoczne sformułowanie „ču-gle” sprawia, że zmniejsza się dystans między nadawcą poetyckiego komunikatu a jego odbiorcą. Kolokwialne „ču(j)”, „gle(daj)” sugeruje sytuację bliskiej, prywatnej konwersacji, w której jeden z rozmówców zwraca na

coś uwagę drugiemu. W taki sposób Sever nawołuje do słuchania (słuchania—patrzenia). Posługując się formą „ču-gle”, nawiązuje także do tradycji poetyckiej Janka Policia Kamova. „**Gle, čujem** riječi pjesnika i laži tužnijeh nota;/rastrovana je muza naroda i mrtvima sklada himne”³.

A.a2) Wzrok, słuch i mowa w synestezyjnym koncepcie poetyckim
oči/oko/vid

- „ptice harpije/mogu iskljuvat sve ove oči” Di 23, *muzika vida*
- „očaj sljepački sve jači” Di 23, *muzika vida*
- „a vi, vi ništa niste vidjeli/jer slab je domet vašeg oka” Di 26, *put prema kraju puta*
- „berkeley postaje oko za ovo stvarno/stoljeće oko od kojeg drhti crvena misao/helas” Di 35, *pjev za feniksa*
- „zveket/oko tektonskih očiju” Di 42, *prorok od veselja*
- „o žalosno je gledat/lice bez oka i čela” Di 44—45, *poema o prostoru s nari-canjem*
- „goleme sjene demona/šire njihove zjenice/magičari skupa sa svojim strahom/uvlače se u vlastite cilindre” Di 65, *hladni riblji oganj*
- „sakralno čisto oko što blista” Di 69-70, *pismo o lišću koje pada*
- „osluškuje vid/vid koji šušti kao lišće” An 75, *kompozicija u parapsihološkim bojama*
- „To je okno za to oko/ Tu je oko vrlo plačno” An 95, *ANARHOKOR*
- „On diže vlasno oko/Da čuje novi vrt/I kosti ostalog svijeta/Krstare kroz nje-gov kostur” An 105, *ANARHOKOR*
- „zvuk nepoznatog/najprije pristaje da mu iskopaju oči/i tad ko crnac vidi/čisti bol od prljavštine/dodirom sna i pakla” An 109, *TAJGA*
- „Kad se spuste mreže očiju na grad/što sazdan je od crnog alta” An 111, *TAJGA*
- „drži sve na oku” An 114, *kondor*
- „pjesmo otvori svoja usta/zatvori svoje oko/otvori svoje oko” An 125, *OTOK*
- „polarno oko” An 126, *OTOK*
- „usta do riječi doveslaju i stoje” An 138, *NAZAD SE VRAĆA RAT U DIPLO-MACIJU*
- „rulja atributa/okreće zjenicu/kao mlinsko kolo” An 143, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „pada trava ko sjenka/na moje izmišljeno oko” An 150, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „kroz oko vražje/babe” BoKo 191, *Ano domini... Prapovijest Tutankamonova*
- „Vid je oči dogovorio u/svoje slike” SDDT 62—63, *Cigareta u čikobernici*

gledati

- „o žalosno je gledat/lice bez oka i čela” Di 44—45, *poema o prostoru s nari-canjem*

- „Podignite jedan viši pogled/I slava će vas stoljeća dopasti” An 106, ANARHOKOR
 - „pogled kriješti kao đavao” SDDT 45, *Leda lađa*
- uši/uho
- „imam poput klavira/vrlo oprezne uši” Di 42, *prorok od veselja*
 - „od uha do uha” Di 51 *a onda*
 - „o zidove njihovog uha/vješaju se žive haringe” An 109, *TAJGA*
 - „Riječi zazvonih!/U moje vlastite uši ušio ih/Ostrom iglom” BoKo 170, *Stilske vjezbe V. Majakovskog i njegovog tima na temu 1-ga maja uz komentar J. Severa*
 - „I ništa više nije kao nekad ljupko u uhu/već je neki tupi muk, ružan i mračan ko lišaj./Jedini misli čuti neku dosadnu muhu.” SDDT 106, *Sonet o bivšoj kućici od kolača*
 - „U drugom uhu mojem/u kuhinji u službi” SDDT 179, xxx
 - „Krist je u modroj boji. Crven je istok. Ušesima izvori su pojačali svoj značaj” SDDT 46, *Drugi sonet*
 - „kardinal je prekrižio uši” SDDT 177, xxx
- sluh/slušati/čuti/slušanje
- „treba li slušati svoj unutarnji glas/što će ovit ponoviti gluho tesane škrinje/i negritanski totentanc” Di 37, *pjev za feniksa*
 - „ako se tvoja riječ čuje kao lievoi/links čuje kao dzo i left u ovom gromkom/hodu pravedne stvari jednakost/ti budi naša jakost” Di 38, *pjev za feniksa*
 - „i sluša svevišnji gnarr” Di 39, *začudni međuvladar*
 - „čuju se odjeci paljbe” Di 46—47, *živi i mrtvi sinovi*
 - „pitajte i slušajte/te trbonje ušate/zvrkastih fasada” Di 51, *a onda*
 - „slušaj” Di 58, *lov na crvene lisice u glomaznoj bjelini*
 - „slušaj” An 149, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
 - „Treme sluhova ogrnu maštu” An 99, *ANARHOKOR*
 - „tektonski tenkovi se čuju/kako idu sve bliže i bliže” An 111, *TAJGA*
 - „Temelj mozgova je tako glasan/da ga granice sluha zaobilaze/korakom grmi kroz te prikaze straha” An 113, *TAJGA*
 - „gdje se mogu čuti evo i takve riječi” An 143, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
 - „čugle guje psik” BoKo 186, *Putanja isposnika*
 - „I ništa više nije kao nekad ljupko u uhu/već je neki tupi muk, ružan i mračan ko lišaj./Jedini misli čuti neku dosadnu muhu.” SDDT 106, *Sonet o bivšoj kućici od kolača*
 - „arije/Ja je slušam/Oh ti si moja duša/A čemu slušati dušu” SDDT 178, xxx
 - „Čuh sa mostovlja” SDDT 187, xxx
 - „Čuješ li, šampionu te, te riječi iz ove kutije izviru/ti izravno. Misli iz ove kutije još ne izviru. Još su/sleđene, još su kockice leda. A kad takvu kutiju/dovedemo do vrenja, kad to polazi za rukom, i uz/strašan fijuk raspe se na sve strane [...]” SDDT 190, xxx

glas/govor

- „i glas mi bude od nerava neravan” Di 29, *pogreb*
- „dječji plač” SDDT 149, *Uvod*
- „pjesnik.../prolazi kroz legende i govor” Di 31, *sentimentalno produciranje*
- „područja jesu/gdje glas od grožđa/zagrmí” Di 32, *džingis-kan*
- „imam u sebi govor spremljen/ jedan govornički tloris” Di 33, *zatišje 1*
- „probrani govor koji čeka” Di 34, *zatišje 2*
- „dobra oratorska/farsa” Di 35, *pjev za feniksa*
- „treba li slušati svoj untarnji glas/što će ovit ponoviti gluho tesane škrinje /i negritanski totentanc” Di 37, *pjev za feniksa*
- „pa će se čista riječ sve do bezglasja/brusit i tad će bog u riječi govorit kao/ nikad” Di 38, *pjev za feniksa*
- „u dubini je glas od izlomljenih/crta vidno polje u kome umiru brbljavi/andeli u kom se sluti obris dalekog/antisvijeta” Di 38, *pjev za feniksa*
- „duboki smijeh” Di 42, *prorok od veselja*
- „majmunski zidovi kriče/čekčekček” Di 56, *između majmunskih zidova*
- „pravorijek/kroz moderne glasove modre” Di 63, *masa sama*
- „I odlupljena brzina lađe/Naglo progovori kroz stih” An 86, *ANARHOKOR*
- „I nestaje u kriku” An 96, *ANARHOKOR*
- „tektonski tenkovi se čuju/kako idu sve bliže i bliže/omotani zidnim stranicama/vašeg pisma/vašeg poznatog glasa” An 111, *TAJGA*
- „A tajga njihov govor/ispija tiho na dušak/i iglama zvijezda šije/marame duša/ i puši” An 112, *TAJGA*
- „otpatke subjekta/opice zaurliču: greška” An 126, *OTOK*
- „kakva mu ruža/diktira opasnu rampu” An 139, *NAZAD SE VRAĆA RAT U DIPLOMACIJU*
- „taj smijeh od oceana/ah ta hermetika od vokala/igrifoni sa zida/ah” An 146, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „ŠTO MOŽE REĆI GLAS?” An 147, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „po koru i koralju/i tako dalje u sličnom zvuku/glas: VIJESTI PO NOZI/NOZI I NOZDRVAMA/JAKO PO ZVUKU/I OPET/GLAS” An 147, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „glas se povlači/crta ga prati kao sjena” An 147, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „I glas joj biva pošten kao riba” BoKo 156, *Kisikova djeca*
- „krik sa smiješkom” SDDT 67, *Prohladna dimenzija*
- „na dnu tišine glasovne norce/do balčaka doreći” SDDT, xxx
- „O Ohride sad glas se tvoj i dalje brusi o uspaljenu masu” SDDT 82, *Momi Todorovskom*
- „kaskada strasti na sav glas” SDDT 84, xxx
- I jauču ti disidenti SDDT 84, xxx
- „il možda glasom kojim biva avion u jantarnome poravnanju” SDDT 89, xxx

- „Sad govor gospodnji ti čuješ” SDDT 89, *xxx*
- „jedan duh/i drugi glasovi” SDDT 96, *Sloboda*
- „glas” SDDT 47, *Ista nova istraživanja*
- „novi pogled na glas” SDDT 53, *xxx*
- „Tupo motrimo znak u raku/i krik u raku/krik u raku” SDDT 60, *Narator*
- „temporalni krik” SDDT 144, *xxx*
- „On ispred sviju reče [...] /odjavni odjek [...] /gdje sve su ptice divno vidne” SDDT 147, *xxx*
- „piši kako misliš./Govori kako pišeš./Muzika. Lišće.” SDDT 188, *xxx*
- „I piši kako/misliš i ne zaboravi govoriti dok pišeš: hitno radi./Muzika, la musique, dopire iz zvučne kutije [...]” SDDT 195, *xxx*

alt

- „Kad se spuste mreže očiju na grad/što sazdan je od crnog alta” An 111, *TAJGA*

bas

- „duboki bas” SDDT 42, *Kvazar*

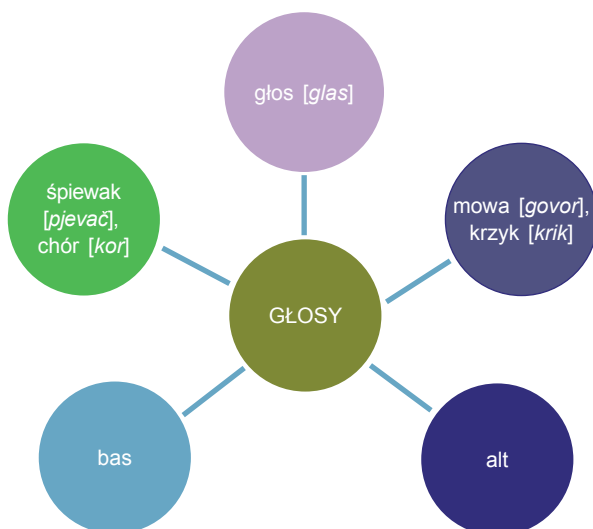
pjevač

- „I pjevač pronalazi svoju ruku/U odlomljenim raljama svijeća” An 86, *ANAR-HOKOR*

kor

- „po koru i koralju/i tako dalje u sličnom zvuku/glas: VIJESTI PO NOZI/NOZI I NOZDRVAMA/JAKO PO ZVUKU/I OPET/GLAS” An 147, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*

Prezentację głosów można zamknąć poniższym schematem⁴:



Prezentacja głosów

gluh

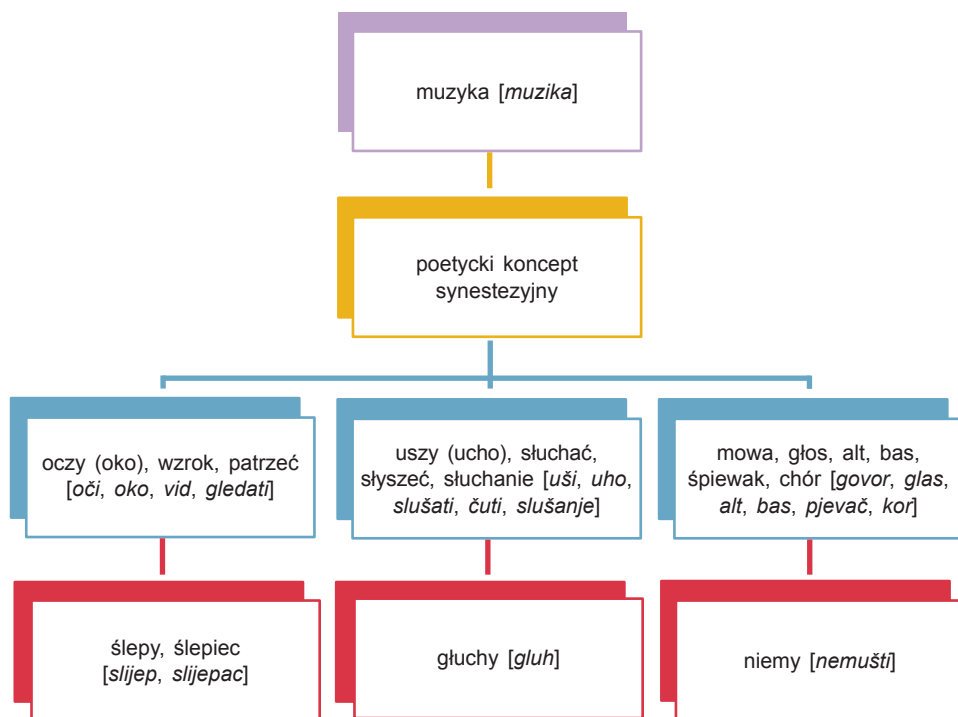
- „treba li slušati svoj untarnji glas/što će ovit ponoviti gluho tesane škrinje /i negritanski totentanc” Di 37, *pjev za feniksa*
- „MUTAVO GLUHO” SDDT 122, xxx

nemušti

- „nemušti jezik” Di 44—45, *poema o prostoru s naricanjem*
- „Skidamo s brojčanika vijeka/Nijeme minute” An 104, *ANARHOKOR*
- „nemušti jezik” BoKo 178, *Balada o hrvatskom ili srpskom jeziku*
- „nemušti vještac” SDDT 47, *Ista nova istraživanja*

slijep/slijepac

- „on je slijep” SDDT 149, *Uvod*
- „Svaki je slijepac satir/i satiričar” SDDT 150, *O, ljudi, spasite rat*
- „Sunce se gasi/a slijepci čitaju romane” SDDT 150, *O, ljudi, spasite rat*



Schemat zależności w sprzężonym z muzyką poetyckim koncepcie synestezijnym

Przedstawione sposoby określania poznania zmysłowego, aparatu poznawczego (także upośledzenia aparatu poznawczego) ilustrują synestezijny koncept poetycki anonsowany w wierszu *muzyka vida*. Istotność słyszenia i słuchu w poezji Severa kojarzyć można już z ich ważnością w starożytnych rytuałach muzycznych i ceremoniach religijnych. Większość z nich odbywała się po zapadnięciu zmroku, kiedy

„ucho stawało się ważniejszym narządem zmysłów. Człowiek ślepy mógł uczestniczyć w starożytnym rytuale, człowiek głuchy — nie. Nawiasem mówiąc, słowo absurd pochodzi od łacińskiego słowa *surdus*, oznaczającego »głuchy, niemy«”⁵.

A.b) Muzyka według teorii Wielkiej Jedni. Elementem Wielkiej Jedni jest muzyka stanowiąca jedną z możliwych dróg wtajemniczenia. Pełni integrującą rolę spoiwa — łącznika z naturą i z materią. Sever lokuje się po stronie koncepcji harmonii sfer bądź Wielkiej Jedni (por. podrozdział 5.2.1. *Sever i chińska estetyka muzyczna*). Muzyka jest tym samym nierozzerwalnie związana z naturą. Jest muzyką samej materii lub wyraża zespolenie materii we wszechświecie („kiśa ko limena glazba”, „šljunak koji sluša svoju komornu glazbu”, „duge i crne oranice glazbe” — tutaj można mówić także o aspekcie wizualnym, o wyobrażeniu pięciolinii jakby „wpisanej” w zaoraną ziemię).

A.c) Muzyka jako język pierwotny⁶. „Vaš je jezik također u lancu bonace/ciganska glazba u koju se upilo/mnogo plemenskog korijenja”⁷. Sever zbliża się do pojmowania muzyki jako języka pierwotnego⁸. „Jest możliwe, że początkowo muzyka służyła jako specjalny język do porozumiewania się ze światem niebios. Dźwięk zawsze uchodził za dobry środek łączności z bogami”⁹. Według teorii Karola Darwina zaś muzyka była „prymitywnym prekursorem języka, którego najwcześniejszą funkcją było przywabienie partnera seksualnego, z czego dopiero z czasem wyewoluowały wyrafinowane umiejętności lingwistyczne współczesnych ludzi”¹⁰. Johann Gottfried Herder uznał, że sztuka dźwięków stanowi „szczyt możliwości estetycznych człowieka”¹¹ i że „poezja liryczna kończy się niejako na samej muzyce i pozostaje z nią nierozdzielnie złączona”¹². Dla Herdera język liryczno-muzyczny był językiem pierwszym; nie chodzi tu jednak o pierwszeństwo chronologiczne, ale o idealną pierwotność, jaka dokonuje się od nowa w każdym akcie twórczym, w każdej artystycznej ekspresji człowieka. Prawdziwy ludzki język to pierwotny śpiew, w którym poezja i muzyka utożsamiają się ze sobą¹³. „Jeżeli pierwotnym językiem człowieka — pisze Herder — był śpiew, był on dlań tak naturalny, tak dobrze odpowiadający jego organom mowy i naturalnym pobudzeniom, jak ton słowika, który, by tak rzec, jest swobodnie unoszącym się głosem”¹⁴. Herder podkreślał, że już encyklopedyści, Jean-Jacques Rousseau, Étienne de Condillac, „wywiedli prozodję i melodię najstarszych języków z tonów uczuciowych”¹⁵. Zastrzegając jednak, iż proste, instynktowne dźwięki uczucia nie mogą być przyczyną narodzin żadnego ludzkiego języka. Muzyka zatem stanowić może język ludzkości przy założeniu, że od początku wyzwała się od nieokreślonego zwierzęcego instynktu, od *cri animal*, i integruje się ze śpiewem poetycznym, który dla człowieka pierwotnego jest już prawdziwym językiem, nie zaś „zwyczajnym, emotywnym krzykiem istot zwierzęcych”. Według Johanna Georga Hamanna „muzyka jest najstarszym z języków”¹⁶, muzyczność poezji jest elementem zmysłowym, a słowo pierwotne, wspólnie z przyrodzoną mu muzycznością, jest boskim objawieniem. Nie sposób pominąć w tym miejscu Wagnerowskiej teorii pochodzenia języka i muzyki. Nawiązuje ona

do czasu, kiedy język łączył w sobie muzykę i poezję. „Samogłoski oraz akcenty języka reprezentują jego stronę emotywną, muzyczną i melodyczną; spółgłoski zaś — stronę »plastyczno-intelektualną« zdolną określić, utrwalić i skonkretyzować”¹⁷ — powie Ryszard Wagner. Poeta, który pragnie uniknąć niemocy, winien odwołać się do „pierwotnego medium najgłębszych uczuć duszy, do języka dźwięków”, czyli do „wyzwalającej ekspresji muzyki”¹⁸. Muzyka wyzwala język. Wraca mu utracone przez jego historyczne uwikłanie treści liryczne i uczuciowe. „Język dźwięków muzycznych jest początkiem i kresem języka słów”¹⁹. Nie tylko same teorie pochodzenia języka miały swój udział w spajaniu pojęć muzyki i poezji. U Georga Wilhelma Friedricha Hegla spajanie to ma związek z jego koncepcją hierarchiczności sztuk. Hegel umieścił poezję w najwyższym punkcie swojej hierarchii sztuk, jako tę najbardziej uniwersalną. Poezja nadto znalazła swoje miejsce w triadycznej, trzeciej²⁰ formie sztuki — w sztuce romantycznej — obok takich jej typów, jak malarstwo i muzyka, pozostając z nimi we wzajemnej zależności dialektycznej.

A.d) Muzyka jako element obecny podczas aktu twórczego/element konstytuujący akt twórczy. W poezji Severa nie jest możliwa absencja brzmiącego, dźwięczącego ani muzycznego. Obecność tych elementów stanowi warunek konieczny zarówno powstawania, jak i istnienia dzieła poetyckiego. Zapiski autobiograficzne poety także traktują o mechanizmie pisania motywowanym przez czynnik dźwiękowy. Stanowią formę autokomentarza (typowego dla poety), autoapelu, w którym Sever sam siebie skłania do określonej dyscypliny pisarskiej:

- „Ništa više doli karticu dnevno u stilu: piši kako misliš./Govori kako pišeš./Muzika. Lišće. Mudra crta se javlja, onda uzmiče/tvojim šašavim rukama. Uhvati ti mudru crtu./Jutro. Konji koji su se posakrivali u jutru./Podne. Konji izlaze na vidjelo./I tako ukруг./Cjelov kojim zaprečujuš to lice i šalješ ga u/nepoznato./Odgovor./ Tvoj štab se povukao. Leševi plešu, plešu./Obukao si se u bukefala” SDDT 188, xxx (*Ništa više doli karticu...*)
- „I piši kako/misliš i ne zaboravi govoriti dok pišeš: hitno radi./Muzika, la musique, dopire iz zvučne kutije [...]” SDDT 195, xxx
- „Čuješ li, šampionu te, te riječi iz ove kutije izviru/ti izravno. Misli iz ove kutije još ne izviru. Još su/sleđene, još su kockice leda. A kad takvu kutiju/dovedemo do vrenja, kad to polazi za rukom, i uz/strašan fijuk raspe se na sve strane [...]” SDDT 190, xxx

Szczególnie ciekawa jest powtarzająca się metafora „dźwięczącego pudełka” emitującego muzykę. „Zvučna kutija” niesie ze sobą pewną wieloznaczność: może być zarówno jakimś dźwięczącym „magicznym” pudełkiem, z którego dobywają się niosące sens dźwięki, ale także radiem lub nawet wzmacniaczem. Sever, mówiąc o muzyce: „Muzika, la musique [...]”, nie poprzestaje na samym chorwackim odpowiedniku tego słowa. Podaje również jego francuski ekwiwalent. Odsyła do Verlaine’owskiej koncepcji „de la musique avant toute chose”. Paul Verlaine w wierszu *Art poétique* (*Sztuka poetycka*), ukończonym w 1881 roku,

wierszu, którego incipit brzmi właśnie: „De la musique avant toute chose”, ogłosił „wyższość poezji opartej na dominacji wartości muzycznych, na aluzjach i sugerowaniu przelotnych, nieuchwytnych nastrojów i wrażeń”²¹.

Rekonstrukcja wybranych refleksji nad muzyką w akcie twórczym

Georges Pompidou, autor wyboru tekstów do *Anthologie de la poésie française*, tymi oto słowy opiewa Verlaine’a i jego twórczość:

Ne cherchons pas chez lui la puissance de la forme ou de l’imagination: il s’accompagne de la guitare ou du violon, mais s’essoufflerait à suivre un orchestre [...] Comme Villon et Baudelaire sont les poètes de l’angoisse et du remords, Verlaine est celui de la mélancolie et du regret. Il a su en donner l’expression la plus musicale, la plus tendrement mystérieuse²².

Należy mieć na uwadze, że Verlainowska zasada „de la musique avant toute chose”, podobnie jak wagneryzm czy baudelairyzm, znajdowały szeroki oddźwięk w twórczości chorwackiej moderny. Powołujący się na Verlainowską koncepcję poetycką Sever nawiązuje nie tylko do francuskiego modernizmu, ale również do rodzimego kontekstu modernistycznego. Jeśli, przykładowo, Antun Gustav Matoš wytykał niekonsekwencję w stosowaniu się do pomysłu Verlaine’a Domjaniciowi: „[...] moramo tražiti tuđe uzore, kao uostalom i Domjanić, mada često zaboravlja Verlaineov slavni savjet: Muzike prije svega drugoga”²³. Sam Sever stara się ustrzec przed podobną niekonsekwencją.

Jaka może być rola muzyki w akcie twórczym? Maria Podraza-Kwiatkowska w tekście noszącym tytuł *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*²⁴ zwraca uwagę na wielokrotnie przez pisarzy uwypuklaną rolę muzyki w kreacji poetyckiej. Guillaume Apollinaire twierdził, jakoby muzyka była mu pomocna w „kryształizacji słownej tkanki utworu”²⁵. W swych listach pisywał o tym, jak tworzył — chodząc i śpiewając wymyślone przez siebie melodie. „Melodia jest rzeczą pierwszą i powszechną [...]. Melodia rodzi z siebie poezję”²⁶ — tej Nietzsche’ańskiej koncepcji bliski jest także Stefan Mallarmé, który w dziele *Le démon de l’analogie* opisuje poszczególne fazy aktu twórczego, w którym daje się słyszeć najpierw coś na kształt dźwięku dobywającego się z muskanych skrzydłem strun jakiegoś instrumentu, a dopiero potem głos wypowiadający słowa — słowa nieznane, które „grają na wargach”²⁷. Bolesław Leśmian — podobnie — napisał, że „istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna *pieśń bez słów*, która czeka na przyjście w godzinie twórczej słów niezbędnych”²⁸. Józef Czechowicz natomiast orzekł: „Ja słucham. Kiedy nadchodzi na mnie stan wielkiej pogody i wyobraźnia zaczyna fermentować, pozwalam jej na wszystko, póki nie zacznie — tu brak mi słów — chyba grać... Jakies wewnętrzne umelodyjnienie zestrzaja słowa, obrazy, tok składni. Gdy dobrzmi aż do tonu czystego, powstaje wiersz”²⁹.

Podraza-Kwiatkowska przedstawia także wyniki ankiety ogłoszonej w 1936 roku przez czasopismo „Okolice Poetów”, której celem było poznanie mechanizmu powstawania wiersza. Jak się okazało, znakomita większość autorów „wymieniała szeroko pojęty element muzyki jako komponent twórczości literackiej”³⁰. I tak Stanisław Piętaś wskazywał na „subtelne przeżycie muzyczne”, Czechowicz — ponownie, aczkolwiek nieco inaczej niż w cytowanym wcześniej fragmencie — mówił o muzyce jako tej, która wyzwala poezję („muzyczne rozbijanie się własnego wnętrza”), Mieczysław Jastrun wspominał o fali rytmu, melodii, szumu, która kojarzy obrazy i nadaje sens doznaniom³¹, a Włodzimierz Pietrzak nadmieniał, iż wiersz jest „rozpętnianiem fali muzycznej, którą napętniony jest każdy załom psychiki poetyckiej”, zaś jego narodziny poprzedza kłębiący się chaos, „złożony ze strzępów — chyba fugi muzycznej”³².

Autorka zaznacza, że sposób, w jaki pisarze wypowiadający się w „Okolicach Poetów” łączą to, co muzyczne, z wierszem, z aktem poetyckiej kreacji, daleko już odbiega od poglądów tych twórców i filozofów, dla których muzyka, postrzegana jako ta ze sztuk, która sięga absolutu, która jest „mową uczuć”, stała najwyższą w ich hierarchii. Propagatorami takich poglądów byli m.in. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Arthur Schopenhauer, Hegel, Thomas Carlyle, Edgar Allan Poe, Wagner, Mallarmé, Fryderyk Nietzsche, a także Stanisław Przybyszewski jako zwolennik emocjonalno-muzycznej genezy języka, zwolennik myśli o najpierwotniejszym wyrażaniu uczuć za pomocą dźwięku. Przypomnijmy, że wspomniana forma wyrażania uczuć jest równie pierwotna, jak i sposób myślenia za pomocą obrazów. Obie te prastare zasady, przyjęte na przełomie XIX i XX wieku przez symbolizm, prowadzą do bliskich związków literatury — i nie tylko literatury, gdyż był to okres powszechnej syntezy sztuk w ogóle — tak z muzyką, jak i ze sztukami plastycznymi. Punkt kulminacyjny dla przekonania o jedności wszystkich sztuk stanowi dokonana przez Benedetto Crocego negacja wszelkich podziałów sztuki: „skoro przez te podziały przyznało się wartość każdej sztuce oddzielnie, to następnie wyłania się problem, czy nie należałoby tych rozdzielonych wartości połączyć w jeden rodzaj artystyczny, który zwycięży poszczególne sztuki, podobnie jak koalicja zwycięża jedną armię”³³.

W literaturze polskiej wcześniej pojawiają się inne postawy niż tylko te aprobujące syntezę sztuk, niż te uznające muzykę za źródło inspiracji i wzorzec literatury, na co zwraca uwagę Podraza-Kwiatkowska. I tak Stanisław Brzozowski czy Karol Irzykowski deklarują się jako przeciwnicy „nie tylko mistyki, ale i mglistości semantycznej, którą niósł ze sobą — wzorujący się na muzyce — symbolizm”³⁴. Zagrożenia symbiozy muzyki i literatury, jak twierdzi Podraza-Kwiatkowska, upatrywać należy już w samej teorii symbolizmu. Symbolizm zwracał uwagę, jak wiadomo, na tworzywo poezji, czyli język. I właśnie to oparcie poetyki na teorii językowej doprowadziło do kultu słowa, do rozlicznych eksperymentów językowych.

Zapewne; ów nowy język tworzony był na wzorcu muzyki. Ale samo zwrócenie uwagi na swoje tworzywo zapowiadało usamodzielnienie się literatury [...]. W dwudziestoleciu międzywojennym występuje już wyraźnie zjawisko specjalizacji prowadzące z jednej strony do autonomii literatury, z drugiej — do rozbicia *federacji sztuk*³⁵.

Nie oznacza to jednak końca powiązań pomiędzy literaturą a muzyką; te istnieją nadal i ewoluują.

Jakkolwiek Jastrun (po wojnie) zmienia swój pogląd na wiersz (staje się on teraz dla niego „tworem językowym o jemu tylko właściwym charakterze”³⁶, tworem, którego elementem współtworzącym przestaje już być muzyka), to jednak sam przychylił się do wypowiedzi Borysa Pasternaka na temat języka, który staje się „muzyką, nie w znaczeniu zwykłej dźwięczności fonetycznej, lecz jako trwałe następstwo własnego strumienia wewnętrznego”³⁷. Wierni muzyce nadal pozostają: Jarosław Iwaszkiewicz, który nie oddziela literatury od innych sztuk, gdyż te ostatnie stanowią dla niego jedną płaszczyznę³⁸, Konstanty Ildefons Gałczyński czy Maria Dąbrowska.

Rozważania zawarte w referacie *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji* prowadzą do ujętych przez Podrazę-Kwiatkowską podsumowujących wywód konkluzji: „zbliżenie poezji i muzyki pozostaje w związku z ideałem syntezy sztuk w ogóle”³⁹, a ponadto: „poezja zbliża się do muzyki w sposób maksymalny w tych okresach, w których najważniejszym problemem jest taka ekspresja przeżycia wyjściowego, ażeby wzbudzić identyczne uczucie u odbiorcy”⁴⁰, podczas gdy „negacji wspólnoty poezji i muzyki sprzyja: wstydlivość uczuć, a co za tym idzie — ograniczenie czynnika emocjonalnego, a także — odsunięcie problematyki metafizycznej, całej sfery tego, co tajemnicze i niepoznawalne”⁴¹.

Również w tradycji rosyjskiej awangardy można odnotować spostrzeżenia dotyczące elementu muzycznego, towarzyszącego procesowi twórczemu⁴².

A.e) Muzyka jako element otaczającej poetę audio-/sono-/fonosfery. Jeden z wierszy autobiograficznych Severa traktuje o zagrzebskim Zrinjevcu⁴³. Jest nostalgicznym zapisem wspomnienia z dzieciństwa, uwzględniającym także wspomnienie muzyki. Ta ostatnia zostaje dwukrotnie wymieniona: raz jako „limena glazba”, a raz jako po prostu „glazba”. Audiosfera przestrzeni Zrinjevca została zapamiętana i zrekonstruowana w przestrzeni wiersza.

A ovako se sjećam Zrinjevca. Na podiju je
treštala limena
glazba. Dobio sam 5 dinara da kupim sladoled. Od
studenta Ante,
podstanara svoje tete. Sunce, glazba i ljudi na
promenadi. Mame

s djecom u kolicama. Slastičarna pored knjižare, a
možda je bila ondje gdje je knjižara.

A.f) Poezja w akcie umuzyczniania. Sąsiadująca z tekstem literackim muzyka pełni rolę szczególną. Tradycyjnie pojmowane „umuzycznienie” tekstu literackiego jest jego najwyższym docenieniem. Umuzyczniony tekst, który zaczyna funkcjonować w zespoleniu z muzyką, zostaje dopełniony o nową jakość. Fraza „uglazbite prokletstvo koje vam i te kako godi” skłania do refleksji właśnie nad aktem „umuzyczniania”. Podmiot liryczny jest sarkastyczny: sugeruje, by „umuzycznić przekleństwo”. Przewrotność polega na tym, że poeta sugeruje możliwość uwznioślenia przekleństwa, którego nie godzi się uwznioślać. Aspekt artystyczny zostaje połączony z aspektem etycznym.

B. Wrażenia słuchowe

zvuk, zvuci, z-vuci

- „razlupana šaka groma” Di 29, *pogreb*
- „kiše zveče/po golim zjenicama kroma” Di 29, *pogreb*
- „more što grize i grmi” Di 31, *sentimentalno produciranje*
- „područja jesu/gdje glas od gvožđa/ zagrmi” Di 32, *džingis-kan*
- „u huk dubina tupo drobi” Di 34, *zatišje 2*
- „klasičan/primjer ozbiljne greške čitanja zvonkih/štedrih vokala iz duše burnih spavača” Di 35, *pjev za feniksa*
- „i grom je sada potpis strujom gnanih/vježbača” Di 36, *pjev za feniksa*
- „kakav će zvuk proglasiti svoju/refreniju tu zemlju od pusta naricanja/ i čekrka i lomača” Di 37, *pjev za feniksa*
- „zveket/oko tektonskih očiju” Di 42, *prorok od veselja*
- „majmunski zidovi kriče/čekčekček” Di 56, *između majmunskih zidova*
- „grmi” Di 60—61, *fragmenti iz poeme tajga*
- „hura” Di 60—61, *fragmenti iz poeme tajga*
- „posmrtno zvono” Di 61—62, *balada o jezeru uri*
- „crkvena zvona” SDDT 54, *xxx*
- „kriješti kao papagaj” An 79, *kompozicija u parapsihološkim bojama*
- „fijuk vjetra” An 81, *znakovi rata*
- „škriptava vježba” An 86, *ANARHOKOR*
- „virni zvuci” An 90, *ANARHOKOR*
- „I dorasli zvuci što kriju/Jedini predivni dah” An 93, *ANARHOKOR*
- „romor kiša i grad” An 93, *ANARHOKOR*
- „A čudni nebeski zvuk/Kuha kohorte krika” An 93, *ANARHOKOR*
- „Tutnjave nervoznih košćatih prstiju” An 98, *ANARHOKOR*
- „slavi u žarku zvuku” An 100, *ANARHOKOR*
- „šuplja bjelina tajge/odzvanja kao nož/a maternici vatre/prave ja riječi/ne mogu vidjeti” An 109, *TAJGA*

- „za gledanje poziva imamo obredne kuće/kam po kamu prepoznaje svoje ždjelo/zvuk nepoznatog najprije pristaje da mu iskopaju oči/i tad ko crnac vidi/čisti bol od prljavštine/dodirom sna i pakla” An 109, *TAJGA*
- „Temelj mozgova je tako glasan/da ga granice sluha zaobilaze/korakom grmi kroz te prikaze straha” An 113, *TAJGA*
- „škrgut načela nas dodaje/slijedećem zvuku/a na tome njegovom polju/ostali zvuci kolju/izgubljena svjetla [/] sljedeći zvuk još je ovakav/on je u sljedećem stavu/ima sijedu djecu/i stalno mrmlja kroz nos” An 115, *mehanizam starih riječi*
- „hum krek hum krek krek hum krek” An 116—117, *Faraon*
- „sikte fitiljasti zvuci/van gogovi sunca/palette” An 125, *OTOK*
- „psik lampina plama/kao zmija od komada/domotava se do tebe/onda potrese tvoje oko/kao kovčeg u dubini s blagom” An 131—132, *PJEŠČANI OTOK*
- „kriješti čavao kao ptica” An 138, *NAZAD SE VRAĆA RAT U DIPLOMACIJU*
- „i vjetar reče: huh” An 138, *NAZAD SE VRAĆA RAT U DIPLOMACIJU*
- „štakorji cvilež” An 139, *NAZAD SE VRAĆA RAT U DIPLOMACIJU*
- „tvojem zvonkom brbljavom mozgu” An 139, *NAZAD SE VRAĆA RAT U DIPLOMACIJU*
- „po koru i koralju/i tako dalje u sličnom zvuku/glas: VIJESTI PO NOZI/NOZI I NOZDRVAMA/JAKO PO ZVUKU/I OPET/GLAS” An 147, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „Priče o kiši koja pada li pada/Zvoni li zvoni [...] Kišo, zagrlj me/ [...] zagrlj me” BoKo 161—162, *Kisikova djeca*
- „I tu je zvek i rana” BoKo 172, *Sablast Europe kruži komunizmom*
- I još o zvucima/Odrasli zvuci idu/ko neka strašna vojska/klinački zvuci/zabijaju se ko klin” BoKo 179, *Zvuci su vuci sa „Z” na početku*
- „Krv ta sirova što kikoće” SDDT 37, *Mostovi između neba neba neba*
- „zvuk što tako ludo trči” SDDT 38, xxx
- „pogled kriješti kao đavao” SDDT 45, *Leđa lađa*
- „rađa se zvrk” SDDT 73—74, xxx
- „O zvok za zvokom [...] zvuk” SDDT 87, xxx
- „u korist tvojih zvukova/Vukova u korist” SDDT 87, xxx
- „gramatika grmi” SDDT 96, *Sloboda (haiku laika)*
- „ton” SDDT 97, *Kitajsko pjesništvo*
- „kavez vuka” SDDT 101, *Trakošćan*
- „pogled kriješti kao đavao” SDDT 45, *Leđa lađa*
- „zapisivanje zvuka” SDDT 50, *U pijesku historije*
- „kh khk k kašalj” SDDT 60, *Narator*
- „Oz zvoni”: „ozoni” SDDT 120, *Ujutro kad se Tvoje tijelo budi*
- „gdje klikti/objektivan jedan prazvuk” SDDT 123, *Ptice*
- „vokalni plač” SDDT 150, *O, ljudi, spasite rat*
- „bilo krcka/Crkven zvon je rskav” SDDT 159, *Zvijeri*
- „Razbojnička se špilja ispunja/divnim udarcima” SDDT 162, *Kazivanje*

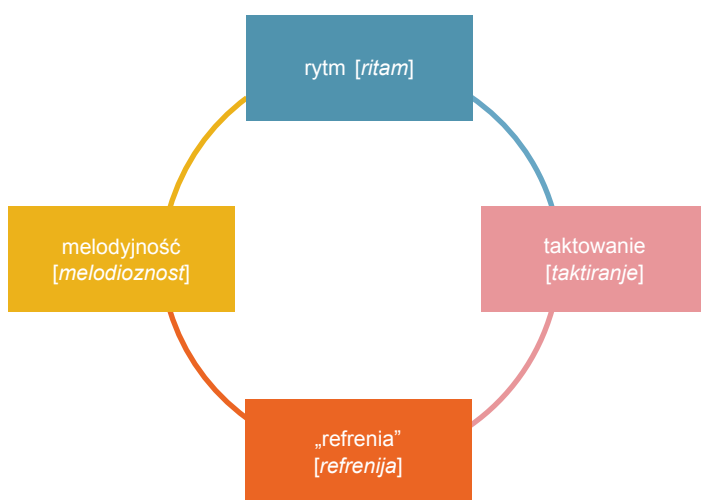
- „strašan fijuk” SDDT 190, xxx
- „I piši kako/misliš i ne zaboravi govoriti dok pišeš: hitno radi./Muzika, la musique, dopire iz zvučne kutije [...]” SDDT 195, xxx
- „Stegni se vodo u svome mraku/Još su tu pljusci vjetra preko mraka” An 90, *ANARHOKOR*
- „cvrkut u svakom novom oku” Di 23, *muzika vida*
- jeka
- „jeka vjetra” Di 25, *prostrano sagorijevanje*
- „u praznoj sobi jeka kobi/dopire još iz pračovjeka” Di 34, *zatišje 2*
- „Otvori se na svaku mislenu jeku” An 95, *ANARHOKOR*
- „jeka” SDDT 60, *Narator*
- „ista jeka” SDDT 106, *Sonet o bivšoj kućici od kolača*
- note
- „Tu je gimnastika miga stala/da nas prži u prvotnoj noti” An 91, *ANARHOKOR*
- „sletiš ko gavran na očišćene note/koje svijetle u zaboravu” An 109, *TAJGA*
- „Ta tvoja krivudava usta zaustavljaju note” SDDT 64, xxx
- „a manje u glazbi uhvaćenih nota” SDDT 128, xxx
- šutnja
- „u ime svake šutnje snijega” An 103, *ANARHOKOR*
- „a kada tamo pronađeš svoje lice/daj mu šamar/da šuti” An 118, *Ja plešem, ja tešem...*
- „šutnja” SDDT 87, xxx
- tišina
- „pun tišine/bježim u sebe u dim/a kada oganj umre/od pepela poludim” Di 25, *prostrano sagorijevanje*
- „tu u njoj tišina/stavila ruke pod glavu i spava/u ključevima vina/tutnji bijeli glas” An 120, *Svuci svoj pristojni izraz*
- „na dnu tišine glasovne norce/do balčaka doreći” SDDT 81, xxx
- „malo tišine i malo/dobre Europe” SDDT 143, *Kako se piše plošni tekst*

Na muzyczno-dźwiękową sferę obecną w poezji Josipa Severa składają się dźwięki instrumentów, odgłosy natury (na przykład grom, deszcz, wiatr, skrzypiąca wierzba, odgłosy wydawane przez zwierzęta), echo, dźwięki generowane w sposób sztuczny, dźwięki określone i nieokreślone. Powoływane są też dźwięki, które można postrzegać jako pochodzące od *musica humana*, związane z brzmącą cielesnością, *musica mundana*: dźwięki kosmosu, dźwięki pierwotne (na przykład „prazvuk”) lub dźwięki-wilki („z-vuci”). Pojawiają się liczne onomatopeje. Sever, biorąc pod uwagę frekwencyjność, zdecydowanie częściej posługuje się słowem „dźwięk” niż „nuta”. Chodzi tu zapewne o kwestię zapisu — nuta jest graficznym obrazem dźwięku. Jako przeciwagę brzmiącego wprowadza Sever ciszę/milczenie. Ciszę jako nieodłączną część muzyki, ciszę jako to, co już przebrzmiało i czego już nie ma lub jako zapowiedź przyszłego — tego, co nastąpi⁴⁴.



B. Schematyczne ujęcie wrażeń słuchowych tematyzowanych w poezji Severa

C. Inne pojęcia związane z muzyką: *rytm*, *taktiranje*, *refrenija*, *melodioznost*



C. Pojęcia związane z muzyką

ritam

- „još moja planska krv korača/dugo kroz ritam parola” Di 28, *indicije na inicijalima*
- „mi smo budni/gradeći svoj ritam” An 127, *OTOK*
- „kamo ritam imenskog fjorda” An 138, *NAZAD SE VRAĆA RAT U DIPLOMACIJU*
- „i ponovi se isti ritam” An 149, *ZAŠTITNI OPIS KUGE*
- „Al ipak ako se stigne u ritam/onaj stari” BoKo 185, *Vama, draga damo...*
- „škare i leptiri/ritmiziraju ubrzani mozak” SDDT 62—63, *Cigareta u čikobernici*
- „Tanko i debelo crijevo micahu se u pravom zdravom/ritmu” SDDT 187, *xxx*

Rytm w wierszach Severa służy obrazowaniu światopoglądu rytmicznego poety (por. podrozdział 4.5. *Brzmieniowy aspekt poezji Severa*).

taktiranje

- „rotka sunca/taktira/popodnevene munje” SDDT 158, *xxx*

Taktowanie jest jednym z podstawowych elementów techniki dyrygowania. Poprzez dyrygowanie określa się jednostki metryczne taktu (za pomocą umownych znaków ręki). Dyrygowanie jest więc formą odmierzania tempa. U Severa „taktuje” promień słońca — ponownie dochodzi do głosu koncepcja natury harmonijnej.

melodioznost

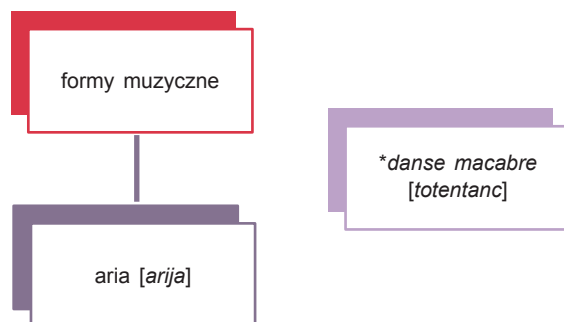
- „vidim stvari/melodiozni žustri predak” Di 33, *zatišje 1*

Posługując się epitetem „melodiozni”, Sever nawiązuje do poezji symbolistycznej i integralnie z nią zespolonego pojęcia „melodioznost”. W rozumieniu Momčilo Nastasijevicia przykładowo tajemnicza siła słów poety — maga i kapłana — wynika z „melodioznosti” języka. Chodzi tu o język archaiczny, pierwotny, ludowy. Nastasijević wierzy w „macierzystą” melodię, melodyjność języka i jego rytm, skrywające zbiorową Jungowską podświadomość.

refrenija

- „kakav će zvuk proglasiti svoj/refreniju tu zemlju od pusta naricanja/i čekrka i lomača” Di 37, *pjev za feniksa*

Dźwięk reprezentuje określoną „refreniczność”/„refrenię” — powtarzalny obszar, w którego obrębie (niegdyś) funkcjonował. Który z dźwięków refrenu będzie go reprezentował? Neologizm „refrenija” utworzony został przy użyciu przyrostka -ija, tak jak na przykład „arkadija”, „utopija”. „Refrenija” może być czymś na kształt „krainy refrenu” — powtarzalności, ugruntowania określonego schematu dźwiękowego. Rytualną wręcz powtarzalność w poezji Josipa Severa można obserwować na płaszczyznach rytmicznej i fonicznej (repetycyjność całości brzmieniowych w tekście poetyckim, niektóre układy rymów) oraz konstrukcyjnej (forma refrenu) — która znajduje swój wyraz także w rytmiczno-brzmieniowym obrazie całego tekstu.

D. Nazwy form muzycznych: aria i *danse macabre*

D. Formy muzyczne

totentanc

- „treba li slušati svoj untarnji glas/što će ovit ponoviti gluho tesane škrinje /i negritanski totentanc” Di 37, *pjev za feniksa*

Sever nawiązuje do motywu symboliczno-abstrakcyjnego — tańca śmierci. *Danse macabre* w średniowieczu przekształcał taniec w groteskowe, moralizatorskie za-razem przypomnienie, że każdy umrze i należy o tym pamiętać: żyje się bowiem po to, by zasłużyć na zbawienie. Późnym nawiązaniem do *danse macabre* był *Valse triste* Jeana Sibeliusa włączony do sztuki dramatycznej⁴⁵. *Totentanc* Severa odzwierciedla dramat muzyki życia w kole życia i śmierci.

arija

- „arije/Ja je slušam/Oh ti si moja duša/A čemu slušati dušu” SDDT 178, xxx
- Poeta wprowadza nazwę jednego z gatunków muzycznych, arii. Aria to forma wokalnoinstrumentalna z kantylenowo rozwiniętym głosem solowym. Była stosowana jako zamknięta część w operze, kantacie, oratorium, mszy. Funkcjonowała także w formie utworu solowego. U Severa aria pojawia się jako muzyka duszy, w poetyckim nawiązaniu do konceptów romantycznego i modernistycznego.

E. Instrumenty muzyczne

klavir/klavirske tipke

- „imam poput klavira/vrlo oprezne uši” Di 42, *prorok od veselja*
- „raštamani klavir/A klavir se slavi u lavi Etne” An 100, *ANARHOKOR*
- „tu je glas A lav/i klavirski on Budi/iskre iz udahnutih vlasti” An 139, *NAZAD SE VRAĆA RAT U DIPLOMACIJU*
- „crno zgarište izgleda kao raštamani klavir/Rimokatoličke bijele tipke/naspram crnih/ortodoksnih tipaka/tvore čudnu/kršćansku glazbu” SDDT 73—74, xxx

gitara

- *Od noža, od svijetla, od gitare*⁴⁶

bubanj

- „boje dobuju po H2O bubnju” Di 63, *masa sama*

glazbalo

- „Tako izgleda padavica/izgleda kao glazbalo” SDDT 60, xxx

harmonika

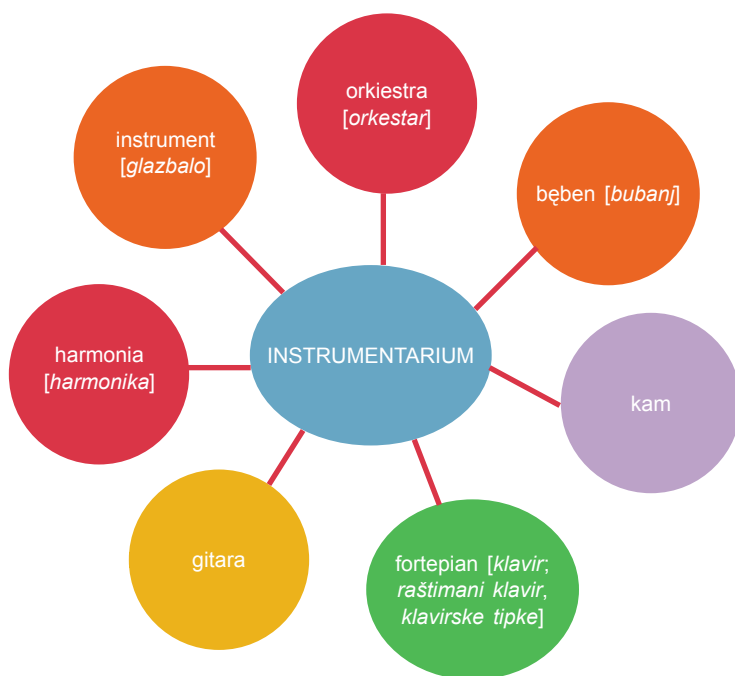
- „harmonika žuta od travanjske izdaje” SDDT 39, *Naslov za zemlju*

kam

- Kam-velikan SDDT 138, *Kam-velikan*

orkestar

- „orkestar muka na trgu” An 97, *ANARHOKOR*



E. Poetyckie instrumentarium Josipa Severa

Instrumentarium przywoływane przez Severa nie sprowadza się wyłącznie do samych tylko instrumentów, bo w jego tekstach „gra” i brzmi o wiele więcej niż tylko same instrumenty. Pozostając teraz jednak przy instrumentarium typowym, należy podkreślić, że Sever kilkakrotnie przywołuje fortepian, raz po raz bęben i gitarę, harmonijkę i *kam*. Wspomina też orkiestrę. Powołując instrumenty, Sever nie odnosi się wyłącznie do ich jednoznacznego, powszechnie znanego brzmienia. Nigdy nie stanowią one elementu konstruującego konwencjonalne tło dźwiękowe. Wyobrażenie oczywistego tła dźwiękowego jest możliwe, gdy autor w sposób niebudzący wątpliwości odwołuje się do znanego brzmienia instrumen-

tu, które jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. Taka sytuacja u Severa nie występuje. Obecność instrumentów muzycznych nie służy wywołaniu określonej atmosfery (w rozumieniu na przykład modernistycznym), nie jest tożsama z obecnością sprecyzowanego, charakterystycznego brzmienia.

Pisząc w tomie *Diktator* „imam poput klavira/vrlo oprezne uši”, Sever porównuje swój słuch do (słuchu) fortepianu. Czy fortepian ma uszy, a do tego uszy ostrożne, szczególnie czułe? Jest tu mowa najprawdopodobniej o fortepianie jako medium „przenoszącym” dźwięki z kosmosu. Jeśli medium jest w stanie je „przenieść”, musi je także postrzegać/zauważać, co oznacza otwartą postawę medium na nadchodzące dźwięki. Podmiot czynności twórczych słyszy, odbiera, percypuje, tak jakby był instrumentalnym medium⁴⁷ — nośnikiem. Z tomów *Anarhokor* i *Svježa dama Damask trese* wiadomo o fortepianie, który jest rozstrojony: dochodzi do głosu przełom atonalny, dysonansowość („Pomalo strujne tu štakor/Ko raštamani klavir/A klavir se slavi u lavi Etne/I opet slavi u žarku zvuku” An 100, ANARHOKOR; „crno zgarište izgleda kao raštamani klavir/Rimokatoličke bijele tipke/naspram crnih/ortodoksnih tipaka/tvore čudnu/kršćansku glazbu” SDDT 73—74, xxx).

Bęben pojawia się w kontekście wodnej materii, co odpowiada chińskiej estetyce muzycznej. Fraza „boje dobuju po H₂O bubnju” jest ponadto synestezyjna. Kolory grają na bębnie wody. Po raz kolejny mamy do czynienia z zespalaniem widzialnego — słyszalnego. Barwy wywołują dźwięk, więc i barwy mogą brzmieć (podobnie jak w koncepcji Skriabina).

F. Pojęcia muzyczne (tonus/atonalność/dysharmonia/stereo)

- tonus

„TONUS SUNOVRATA” SDDT 122, xxx

- disharmonija

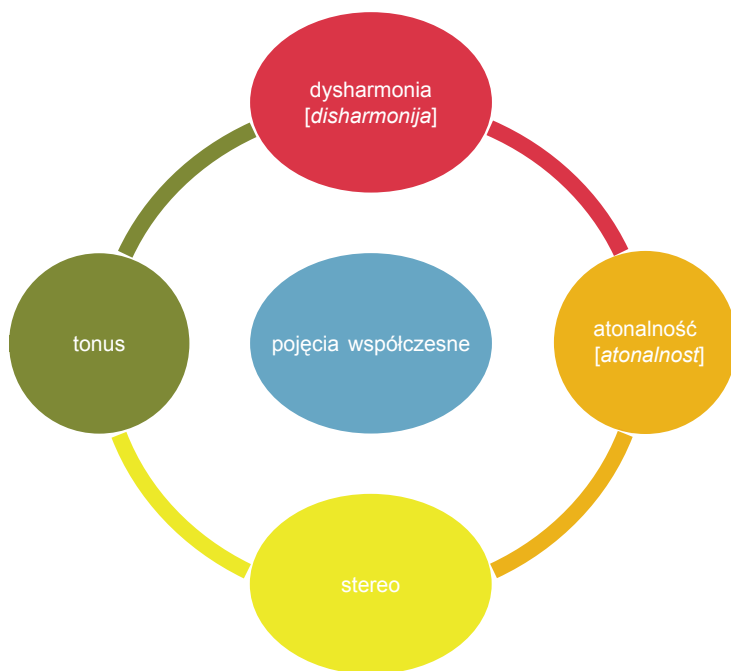
• „i tako stvara hrid/u disharmoniji pijeska” An 126, OTOK

- atonalnost

• „atonalni kristal” BoKo 185, *Vama, draga damo...*

- stereo

• „Stereo rasta je tu” SDDT 60, *Narator*



F. Pole pojęć muzycznych

G. Kompozytorzy — zespoły — symfonicy

(Szczegółowe interpretacje p. rozdział 5, podrozdziały 5.2.2. i 5.2.3., 5.2.4. i 5.2.5.)

Chopin, Liszt SDDT 87, xxx

Wagner BoKo 193, *Borealni konj*

Penderecki SDDT 136, xxx

„O dijalektika i Bijelo Dugme/iz kutije u ovaj kišni dan, kad mi se nikuda ne da ići.” Bijelo Dugme SDDT, 190 xxx

(The Beatles) Yesterday Di 69—70, *pismo o lišću koje pada*

simfonisti

„pšš simfonisti” SDDT 39, *Naslov za zemlju*



G. Kompozytorzy, zespoły i muzycy w poezji Josipa Severa

Wnioski

Przeprowadzona katalogizacja pojęć związanych z muzyką ujawnia leksykalne bogactwo sfery muzyczności II w poezji Josipa Severa. Pozwala także na sformułowanie konkluzji dotyczących sposobów funkcjonalizowania topiki muzycznej oraz umożliwia zaproponowanie dodatkowych uporządkowań tropów muzycznych (podział na określone grupy pojęciowe ilustrowane przy pomocy schematów).

1. Muzyka w poezji Josipa Severa:
 - stanowi element poetyckiej audio-, fono- i sonosfery;
 - konstytuuje akt twórczy (symboliczna „zvučna kutija”);
 - nawiązuje do problematyki języka pierwotnego;
 - odwołuje do tematów Wielkiej Jedni i muzyki sfer;
 - jest wyróżnikiem poetyckiego konceptu synestezyjnego, w ramach którego licznie powoływane są pojęcia związane ze słuchem, wzrokiem i mową.
2. Tematyzowane wrażenia słuchowe to dźwięki („zvuk”, „zvuci”, „z-vuci”), nuty, odgłosy natury, dźwięki zapośredniczone przez onomatopeje, echo, cisza i milczenie.
3. Pośród terminów muzycznych wymienić należy pojęcie rytmu i taktowania oraz typowe dla muzyki współczesnej pojęcia dysharmonii, atonalności i stereo.
4. Terminologia muzyczna stanowi inspirujący materiał dla konstruowania poetyckich neologizmów, na przykład: „mužičiti”, „refrenija”.
5. Występują nazwy form muzycznych: aria i *danse macabre*.
6. Instrumentarium stanowią fortepian, *kam*, gitara, harmonia, bęben, orkiestra.
7. Przywoływane są także nazwiska kompozytorów — Chopina, Liszta, Pendereckiego, nazwa zespołu Bijelo Dugme i tytuł popularnej piosenki *Yesterday* zespołu The Beatles.

5.2. Interpretacje muzyczności w wybranych wierszach Josipa Severa (muzyczność I, II i III)

Podrozdział ten jest próbą zastosowania omawianych teorii muzyczności I, II, III w płaszczyźnie interpretacji. W tym celu wybrano kilka utworów poetyckich szczególnie intensywnie lub oryginalnie naznaczonych muzycznością na różnych płaszczyznach — artystycznej, estetycznej i kulturowej.

5.2.1. Sever i chińska estetyka muzyczna: *klišej kiše*

Wiele tekstów Severa w sposób bezpośredni nawiązuje do kultury Dalekiego Wschodu, na przykład *Džingis kan*⁴⁸, *Ou-Džou Ao-Džou...*⁴⁹, *A što da kažem za Kinu...*⁵⁰. Poeta przywołuje w nich postacie historyczne (Džyngis-chan), postacie ze świata kultury (Pei Ti; najprawdopodobniej chodzi o Betty Pei Ti — popularną aktorkę), wydarzenia historyczne (powstanie tajpingów 1851—1864 lub miasteczko Tajping w Tybecie), określone miejsca (Szanghaj, Nan Ti, Mur Chiński), symbole (smoki, Feniks). Warto podjąć próbę opisu mniej oczywistych odniesień, wskazujących na obszar chińskiej estetyki muzycznej. Wiersz *klišej kiše*⁵¹ imituje miejską muzykę deszczu m.in. przez nagromadzenie spółgłosek szeleszczących (č, š, ž). Podzielony został na trzy strofy: każda z nich proponuje inną perspektywę widzenia deszczu — inną kliszę deszczu⁵². W pierwszej strofie pojawia się porównanie deszczu do blaszanej muzyki („kiša ko limena glazba”⁵³). Tematyzowana muzyka jest blaszana. Może tutaj chodzić o odgłos kropli deszczu uderzających o metalowe dachy i parapety, i jest to najprostsze skojarzenie.

Zainteresowanie Severa kulturą Wschodu⁵⁴ pozwala jednak postrzegać blaszaną muzykę jeszcze inaczej. W kulturze chińskiej znana była koncepcja Wielkiej Jedni, która została już szczegółowo omówiona w rozdziale 2, *Z dziejów myśli o muzyce*. Jeszcze raz jednak przypomnijmy tabelaryczny schemat ilustrujący zależności stron świata, pór roku, zjawisk, substancji i instrumentów muzycznych — tym razem z zaznaczonymi kolorami odniesieniami rozpoznanymi w poezji Severa.

Zjawisku deszczu/wilgoci odpowiada, według reguł chińskiej starożytnej estetyki muzycznej, substancja metalu. Muzyka blaszana, muzyka metaliczna może zatem wtajemniczać w życie materii, która ją wytworzyła, i w dźwięk kosmosu⁵⁵. Podobna sytuacja ma miejsce w wierszu *masa sama*⁵⁶, gdzie przedstawiona została zależność bęben⁵⁷—woda („boje dobruju po H_2O *bubnju*”⁵⁸), w wierszu *pogreb*⁵⁹ („zabijanje *čavla*” i „mračna *kiša* koja zveče”), w tekście *Balada o jezeru uri*⁶⁰ („posmrtno *zvono*” i „*kiša*”), a także w *Kam-velikan*⁶¹ („*kamen*-velikan” i „*nebo*”), gdzie *kam* to jednocześnie kitarą o siedmiu jedwabnych strunach

Strony świata	Pory roku	Zjawiska	Substancja	Instrument muzyczny
Północny wschód	zima — wiosna	grzmot	tykwa	szeng
Wschód	wiosna	góra	bambus	fletnia Pana
Południowy wschód	wiosna — lato	wiatr	drewno	czu
Południe	lato	ogień	jedwab	cytra
Południowy zachód	lato — jesień	ziemia	glina	flet naczyniowy
Zachód	jesień	wilgoc	metal	dzwon
Północny zachód	jesień — zima	niebo	kamień	idiofon kamienny
Północ	zima	woda	skóra	bęben

(instrument typowy na obszarze chińskiej tradycji)⁶². Xuan Kuang (ok. 298—238 p.n.e.) w traktacie *Xunzi. O muzyce* pisze: „Człowiek szlachetny używa **dzwo-**
nów i **bębnów**, aby kierować swoimi dążeniami; **cytr** i harf, aby ucieszyć serce”⁶³. To kolejny argument przemawiający za tezą, że Sever wiernie nawiązuje do starożytnych zasad chińskiej estetyki muzycznej. „Oto obrazy muzyki: bęben jest wielki i dalekosiężny, dzwon pełen i głęboki, [...] cytry łagodne i subtelne [...]. Bęben jest władcą muzyki, dlatego bęben przypomina niebo, dzwon przypomina ziemię [...]”⁶⁴.

Inna kwestia godna omówienia w tym miejscu dotyczy charakterystycznego i częstego dla tekstów Severa występowania odgłosu grzmotu, grzmienia: „razlu-pana šaka groma” Di 29 (*pogreb*), „more što grize i grmi” Di 31 (*sentimentalno produciranje*), „područja jesu/gdje glas od gvožđa/ zagrmi” Di 32 (*džingis-kan*), „i grom je sada potpis strujom gnanih/vježbača” Di 36 (*pjev za feniksa*), „grmi” Di 60-61 (*fragmenti iz poeme tajga*), „Temelj mozgova je tako glasan/da ga granice sluha zaobilaze/korakom grmi kroz te prikaze straha” An 113 (*TAJGA*), „gramatika grmi” SDDT 96 (*Sloboda*). W tradycji chińskiej bóg grzmotu to *Wen tai shi*: „Wielki mistrz, który słyszy”. Czasami znak odpowiadający pierwszemu członowi jego imienia, *wen* — „słyszeć”, zastępuje się innym znakiem graficznym oznaczającym „pismo”, ale jednak wymawianym tak samo: [*wen*]⁶⁵.

Poprzez takie, wydawałoby się, arbitralne wprowadzenie znaku równości pomiędzy dwoma *wen* wierni dodają kolejną cechę bogowi grzmotu: staje się on nie tylko tym, który słyszy, ale równocześnie tym, który kreśli i pisze: okiem, które słyszy, czy uchem, które widzi. Takie pomysłowe stosowanie potencjału graficznego i fonetycznego pisma w praktykach religijnych jest tożsame za zjawiskiem, które dostrzegamy w przypadku poezji. Poeta również wykorzystuje możliwość kreowania często dziwnych i uderzających obrazów na podstawie podobieństwa graficznego czy fonetycznego. [...] Poezja i mity czerpią z tego samego, uświęconego tradycją systemu korelacji (liczb, żywiołów, kolorów, dźwięków)⁶⁶.

Problematyka muzyczności wiersza *klišej kiše* na tle interpretacji Krešimira Bagicia i wariantu interpretacyjnego w kluczu chińskiej estetyki muzycznej. Problem przekładu

Jako jeden z nielicznych przekładów poezji Josipa Severa na język polski wiersz *klišej kiše* figuruje pośród tekstów reprezentujących chorwacką poezję po 1945 roku w „Moście” *O literaturze chorwackiej* (1991). Inne wiersze, *europa* i *zatišje 1*, w tłumaczeniu Krystyny Pieniążek-Marković, weszły w skład antologii *Widzieć Chorwację*⁶⁷. Spróbujemy teraz wykazać, jakim modyfikacjom ulega muzyczność i jakie są możliwości jej ekwiwalentyzacji w procesie przekładu.

Trzystrofowy *klišej kiše*, zgodnie z interpretacją Bagicia ze wspomnianej już książki *Živi jezici*⁶⁸, jest wierszem znakomicie egzemplifikującym jeden ze sposobów poetyckiego, indywidualnego organizowania płaszczyzny brzmieniowej, wierszem reprezentującym jeden z „elementów eufonii Severa”, który stanowią, obok anagramów i poetyckiej etymologii, „imitativna suzvučja”. Wiersz jest dobrym materiałem do rozważań nad muzycznością i nad jej przekształceniami w procesie przekładu nie tylko ze względu na jego płaszczyznę brzmieniową, lecz także na obecne w nim tropy muzyczne, wreszcie jako tekst obrazujący sposoby realizowania poetycko-muzycznego ustrukturywania.

Migawka mżawki

z targu przez godzinę
obok bydła i sadła
szedł deszcz
jak grająca blaszanka.

a mnie się zdawało
że słyszę pisk myszy
lub drży obłok dymu
ponad mchem.

albo czas ułomy
przez puuustą przestrzeń
to kłamię sam siebie
to się unicestwia.⁶⁹

*klišej
kiše*

s trga od sata
niz prašku i vlašku
išla je kiša
ko limena glazba.

meni se čula
ko sazvučje miševa
il sjenke dima
preko lišaja.

il šuplje vrijeme
kroz praaazan prostor
koje se laže
i poništava.⁷⁰

Tytuł

Zwróćmy uwagę na zapis tytułu oryginału i tytułu przekładu. Tytuły różni nie tylko pisownia rozpoczynających je słów (w oryginale małą, w tłumaczeniu wielką literą), ale także układ wyrazów. Tytuł oryginału poprzez swoistą „choreografię tekstu” (Goran Rem) sugeruje kierunek padania deszczu. Tytuł przekładu tego kierunku już nie uwzględnia. Zapis proponowany przez Josipa

Severa uwyrażnia ponadto brzmieniowe podobieństwo dwu wyrazów (*klišej kiše*) w konfiguracji jeden nad drugim. Nawet jeśli to dźwiękowe podobieństwo wyrazów polskiego tytułu wiersza (*Migawka mżawki*) zostaje odtworzone, to jednak nie jest ono poparte efektem wizualnym, jaki zapis powoduje. Josip Užarević traktuje o frazowej słabości chorwackiej syntagmy „pada kiša” (pada deszcz) lub „vani pada kiša” (na zewnątrz pada deszcz). Podobnie zauważa Rem: „Padanje kiše kodni je lirski slikovni frazem, u hrvatskom nosi i određenu sub-auditivnu disperziju”⁷¹. Tytuł *klišej kiše* jest sugestią właśnie padania deszczu, określoną konkretyzacją zjawiska atmosferycznego: semantyzowanym w tytule obrazem padania. Prócz konstатовanej wizualizacji padania deszczu w tytule oddana zostaje słabość semantyczna charakterystycznej syntagmy, a poprzez układ słów w tytule oryginału dodatkowo słabość ta zostaje zobrazowana, odnowiona i wzmocniona.

„Praška i Vlaška”

Mówiąc o indywidualnej organizacji wypowiedzi artystycznej, Jugana Stojanović wyróżnia takie jej elementy, jak: intonacja, muzyka słów, rytm frazy, zwrotność zdań. Wskazuje tym samym na wyznaczniki decydujące o indywidualnej organizacji warstwy fonicznej tekstu, a zatem o jednym z wymiarów potencjalnie istniejącej w nim muzyczności⁷². Należy uściślić, że w myśl podziału muzyczności przedstawionego przez Andrzeja Hejmeja chodzi tu o sferę muzyczności I. *Klišej kiše*, według interpretacji Bagicia z książki *Živi jezici*⁷³, jest wierszem znakomicie prezentującym indywidualną organizację płaszczyzny brzmieniowej, a zatem realizację muzyczności I. Powtarzalność tych samych spółgłosek w wierszu, asonanse, aliteracje składają się na typowy dla Josipa Severa poetycki gest, określony przez Bagicia jako „eufonijaska/zvukovna gesta”. Repetycyjność głosek i imitacyjne całości brzmieniowe zyskują w wierszu wymiar symboliczny i powodują efekt bliski temu, który mogłyby uruchomić onomatopeje⁷⁴.

W *Migawce mżawki* „deszcz szedł” („išla je kiša”), ale ulice Praška i Vlaška⁷⁵, a także „trg” (trg Bana Jelačicia wraz z charakterystycznym punktem spotkań pod stojącym na nim zegarem), zupełnie znikły. Zgodnie z oczekiwaniami Vilena Naumovicha Komissarowa powinno być tak, że „rzetelny tłumacz zawsze próbuje kompensować nieznamość języka oryginału wiadomościami o miejscach opisywanych w tekście zdarzeń, studiami nad sytuacją, historią kraju i historią literatury, do której należy tłumaczony utwór, nad drogą twórczą jego autora i tak dalej”⁷⁶. W *Migawce mżawki* w miejsce rynku/placu (chorwacki trg) pojawia się targ z „bydłem i sadłem”. Dochodzi tutaj do przesunięcia semantycznego wynikłego z aproksymatycznej zbieżności słów trg-targ. W jego konsekwencji brak jakiegokolwiek informacji na temat zagrzebskich miejsc: tych miejsc w przekładzie po prostu nie ma. O ile można by w tłumaczeniu zaproponować ulicę Praską, kłopotu przysparza ulica Vlaška, dla której trudno o ekwiwalent

w języku polskim. Pomijając już aspekt topograficzny, bo koncentrujemy się teraz na fonicznej organizacji wiersza, nazwy tych dwu wymienionych ulic — podkreśla Leona Bauman — są istotne, gdyż się rymują, a „suglasnički skup šk imitira pljuštanje kiše”⁷⁷ (Praška—Vlaška—išla—kiša). Jeśli wyrugowano z tekstu ulice Prašką i Vlašką, zmieniono jednocześnie jego dźwiękowość, organizację brzmieniową; jakiś „poziom” deszczowego szumu, który w oryginale został wpisany. Zamiast tego tłumaczka proponuje ciekawy szereg „obok bydlą i sadła/szedł deszcz”.

W gestii tłumacza leży pełne zrozumienie rzeczywistości i późniejsze jej od-tworzenie⁷⁸. Z oczywistych względów nie należy się spodziewać, że dźwiękowa kreacja rzeczywistości zaproponowana w tłumaczeniu wiersza będzie taka sama jak w jego oryginale. W jaki zatem sposób przebiega kombinowanie całości brzmieniowych w oryginale i jaki jest wariant odtworzenia muzyczności I w tłumaczeniu wiersza?

Realizacja muzyczności I w tekście oryginalnym sygnalizowana jest już w dwuwyrzowym tytule wiersza, gdzie dwukrotnie powtarza się sylaba „iš” imitująca szum padającego deszczu. Anonsowany w tytule szum, na zasadzie uruchomionego w utworze muzycznym materiału dźwiękowego, zostaje jeszcze kilkukrotnie w wierszu przywołany w wyrazach: „išla”, „kiša”, „miševa”, „lišaja”, „poništava”. Jeśli przeanalizujemy pojawianie się głoski „š” w różnych konfiguracjach, występuje ona w całościach brzmieniowych „iš”, „aš”—„ša” („praška”, „vlaška”), „še” i „šu” („šuplje”), a jednocześnie w zbitkach „šk” i „št”. W przekładzie wiersza dostrzegalne są następujące onomatopeje imitujące szum przy pomocy głoski „sz”: „szedł”, „deszcz”, „blaszanka”, „słyszę”, „myszy”, a także, na płaszczyźnie wymowy, wyraz „przestrzeń”. Prócz szeleszczącej głoski „sz” brzmienie deszczu bywa naśladowane poprzez użycie głoski „s” w sylabach „sa”, „s(j)e”, „os”: „sata”, „sazvučje”, „sjenke”, zaimek zwrotny „se” (dwukrotnie), „prostor”. Również w przekładzie uruchomiona zostaje głoska „s”: „sadła”, „słyszę”, „pu-uustą”, „przestrzeń”, „sam”, „unicestwia”.

Sever operuje różnymi układami cząstek brzmieniowych „lim”—„li” lub „im”—„mi”: „klišej”, „limena”, „miševa”, „lišaja”, „dima”, a także „la”: „vlaška”, „išla”, „glazba”, „laže”, „čula”. Tłumaczka konfiguruje głoskę „m” w sylabach „m(n)i”, „my”—„ym”, „mu”, „om”, „em”, „am”: „migawka”, „myszy”, „mnie”, „dymu”, „mchem”, „ułomy”, „kłamię”, „sam”. Ciekawa jest występująca w tłumaczeniu powtarzalność układów „dl”, „bl”: „bydlą”, „sadła”, „szedł” i powtarzalność samej głoski „l”: „słyszę”, „obłok”, „kłamię”, „ułomy”.

Dźwiękowy obraz padania deszczu kreowany jest przez poetę w sposób złożony: oddaje różne cieniowania dynamiczne, złożoną dynamikę padania deszczu, nie tylko jego szumienie, ale również intensywne bębnienie spadających kropli deszczu. Można więc zauważyć powtarzalność spółgłoski „r” występującej w zbitkach „tr”, „pr”, „vr”, „kr”, „pr”, w pierwszej i trzeciej strofie wiersza: „s trga”, „praška”, „vrijeme”, „kroz”, „praaazan”, „prostor”, oraz nagromadzenie głoski „k”

w układach „kli”, „ki”, „ku”, „kro”, „ke”: „klišej”, „kiše”, „prašku”, „vlašku”, „kiša”, „ko”, „sjenke”, „preko”, „kroz”, „koje”. W *Migawce mżawki* niuanse brzmieniowe nie są aż tak wyraźnie nakreślone, bo zdecydowanie mniejsza jest ich frekwencyjność; głoska „r” pojawia się w wyrazach „targu”, „grająca”, „drży”, a to w pierwszej i drugiej strofie, zaś głoska „k” w samym tytule *Migawka mżawki* i w słowach „obok”, „jak”, „blaszanka”, „pisk”, „obłok” i „kłamie”. Kreacja dźwiękowej wizji padania deszczu nie jest więc w tłumaczeniu tak zróżnicowana, jak ma to miejsce w oryginale.

Zmiana w sferze tematyżacji muzyki

W pierwszej strofie wiersza poeta porównuje deszcz do muzyki orkiestry dętej⁷⁹ („kiša ko limena glazba”⁸⁰): „limena glazba” („Limena glazba/vatrogasna glazba — puhaći orkestar koji svira u hodu i na otvorenom prostoru”⁸¹). W miejsce tej ostatniej pojawia się w przekładzie polskim, przypomnijmy, „grająca blaszanka”. To dosyć radykalna redukcja dotycząca sfery II muzyczności, tematyżacji samej muzyki, pozbawiająca tekst istotnego, bezpośredniego tropu wiodącego ku muzyczności. Choć polski przekład wiersza *klišej kiše* nie artykułuje muzyki, przedstawia chociaż samą grającą, „blaszaną” materię.

Do poziomu tematyżacji muzyki można przyporządkować także „sazvučje” („sazvučje miševa”), czyli współbrzmienie (współbrzmienie myszy/mysie współbrzmienie — współbrzmienie złożone zapewne z odgłosów wydawanych przez myszy [przekład filologiczny A.R.], w polskim przekładzie reprezentowane przez „pisk”, „pisk myszy”). „Sazvučje” (współbrzmienie) jest pojęciem przynależącym do terminologii typowo muzycznej. Zastąpienie go zaledwie „piskiem” jest równoznaczne z wyeliminowaniem kolejnego ważnego muzycznego tropu. Wielogłosowość współbrzmienia zostaje wyparta przez jednogłosowy pisk. O bezpośredniości muzycznego kontekstu nie może być już w tej chwili w ogóle mowy.

Zmiana perspektywy słyszenia

Interpretacja Bagicia zakłada trzy perspektywy widzenia/słyszenia deszczu (trzy klisze deszczu), sprzężone ze zmianami pozycji ja lirycznego. W pierwszej ze strof deszcz zostaje przedstawiony jako żywa, muzyczna (w oryginale) siła krocząca po miejskich ulicach i placu. W drugiej strofie wiersza określone zostaje wrażenie słyszenia deszczu: metaforyczne słyszenie deszczu jako „mysiego” współbrzmienia czy też synestezyjnego słyszenia dymu poprzez mech („preko lišaja”). Trzecia strofa (jednocześnie zamykająca wiersz konkluzja) przedstawia deszcz jako symbol nieistniejącego czasu i przestrzeni. *Migawka mżawki* zniekształca perspektywę słyszenia określoną w oryginale. Słyszenie poprzez zamienia bowiem słyszenie ponad. Jest to ingerencja naruszająca poetycką wizję świata. Wyjaśnijmy, że synestezyjne „słyszenie” dymu „poprzez mech” jest percypowa-

niem dźwięków na granicy ich słyszalności, percypowaniem jakże ważnego dla Severa nie-słyszalnego (i ponadzmysłowego)⁸², wyakcentowaniem jego „dyktatury słuchu”⁸³: „Nečujno postaje čujno. Igra jezika kod Severa je pokušaj da se kroz glazbu, ritam, zvuk riječi izrazi ono nečujno, a to je nadčulnost, paranormalnost”⁸⁴.

„Podobnie jak w przypadku mistrzowskiego przekładu, tak samo w wielkiej kompozycji muzycznej coś zostaje dodane do tekstu oryginalnego. Lecz to, co dodano, i tak „już tam było”⁸⁵. Zmiany dokonujące się na poziomach muzyczności w procesie przekładu wiersza *klišej kiše* są nieodzowne, a zupełna ekwiwalentyzacja muzyczności oryginału jest po prostu niemożliwa. Stopień upodobnienia muzyczności oryginału i przekładu sprzężony jest w wielkiej mierze z indywidualną interpretacją tłumacza. Muzyczność przekładu będzie zawsze muzycznością wariantu tłumaczeniowego, zależną od stopnia muzycznej świadomości i wyobraźni tłumacza, od stopnia jego muzycznie ukierunkowanej wnikliwości. Nie będzie zatem nigdy mowy o ekwi-muzyczności w ogóle tłumaczonego tekstu, muzyczności ekwiwalentyzowanej na wszystkich jej poziomach, a jedynie o ewentualnej ekwi-muzyczności na wybranym z poziomów (najwierniej można odtworzyć płaszczyznę muzyczności II).

Migawka mżawki ciekawie kreuje wariant muzyczności I (na przykład poprzez powtarzalność zbitek „dl”). Pierwsze słowa incypitów tłumaczenia i oryginału brzmią niemal identycznie. Tłumaczka jednak ulega złudnemu podobieństwu dźwiękowemu słów *trg* i *targ*. Prowadzi to, przypomnijmy, do przesunięcia semantycznego i niesie ze sobą dalsze konsekwencje. Ze sfery muzyczności II, czyli płaszczyzny tematycznej, w procesie przekładu zostały wyrugowane istotne sygnały metatekstowe, świadczące o obecności muzyczności w tekście: silny, bo jednoznaczny trop muzyki oraz pojęcie współbrzmienia. Przy tej ostatniej redukcji polifonia Severa zostaje sprowadzona do monodii tłumaczki. W *Migawce mżawki* coś zatem nadal „gra”, ale nie jest to jakże ściśle określona przez Severa muzyka, którą wprowadził w wymiar tekstu poetyckiego, lecz muzyka zredukowana do samego grania materii.

5.2.2. The Beatles

Josip Sever w swoich tekstach nawiązuje także do muzyki popularnej. Idąc za porządkiem chronologicznym wydawnictw Severa, w tomie *Diktator*, w wierszu *pismo o lišću koje pada* przywołuje poeta piosenkę *Yesterday* — hit popkultury, a co za tym idzie, pośrednio także sam legendarny zespół The Beatles. W zapiskach opublikowanych w zbiorze *Svježa dama Damask trese* wspomina również grupę Bijelo Dugme. Interpretacja wiersza *O zvok za zvokom...*⁸⁶ pochodzącego z tego samego tomu może prowadzić m.in. w kierunku myśli o zespole Lutajuća Srca, który wykonywał piosenkę *Jefimija*. Są to wyraźne odniesienia intertekstu-

alne, oczywiście niejedynie w twórczości chorwackiego poety. Poniżej zostaną wyszczególnione te wyróżniki, które wskażą na relacje tekstu poetyckiego z popularną piosenką.

Pismo o lišću koje pada jest wierszem zamykającym tom *Diktator*. Rozpoczyna się klasycznym listowym zwrotem „dragi mój”, a kończy *post scriptum*. Zwrot do adresata wyróżniony jest w tekście wcięciem. Wiersz zbudowany jest z sześciu strof. Najobszerniejsza jest ostatnia strofa. W czwartej, także wyróżnionej wcięciem, figuruje słowo „yesterday”. Piątą strofę natomiast rozpoczyna wyraz „mingtian”, w języku chińskim oznaczający „jutro”. Strofy czwarta i piąta konstruowane są na zasadzie dwubiegunowej opozycji wczoraj—jutro. Angielski wyraz „yesterday” nawiązuje do tytułu znanej piosenki The Beatles.

U pjesmi *pismo o lišću koje pada*, kao i u mnogima gdje se *diktatorski subjekt pjesničkog diskurza* iznajmljuje kao glumac određenog prizora, poslije mnogih *povijesnih slika* koje ikonički reproduciraju sakralnost (estetičnost) povijesti u njezinim različitim vidovima, pjesnik će se *objaviti* u sadašnjosti jedne pjesme Beatlesa!⁸⁷

W oparciu o prezentowaną już wcześniej propozycję teoretyczną Hejmeja oraz wybrane teksty teoretyczne Adama Poprawy, Józefa Opalskiego i Alicji Matrackiej-Kościelny, można przyjąć założenie, że możliwe jest przeprowadzanie rozlicznych analogii między formą utworu muzycznego a formą utworu literackiego. Wyodrębniając muzyczne elementy twórczości poetyckiej Adama Mickiewicza, Matracka—Kościelny⁸⁸ zwróciła uwagę na niektóre struktury poetyckie, wykazujące zbieżności z formami muzycznymi⁸⁹. Poruszyła również kwestię inspiracji strukturą form muzycznych i potraktowała ją jako element muzyczności. Opalski natomiast wskazał różne możliwości występowania muzyki w dziele literackim⁹⁰. Pośród wymienionych przez niego sześciu sposobów istnienia utworu muzycznego w dziele literackim znajdują się te, które integralnie przynależą do domeny muzyczności (choć sam Opalski ostrożnie unika tego pojęcia), ustanawiając tym samym jej organiczną całość. Twierdzi on, że muzyka może być elementem fikcji literackiej, że możemy napotkać „opis rzeczywistej kompozycji muzycznej będącej samoistnym bytem wpisanym w utwór literacki”⁹¹, dalej, że utwór muzyczny może stanowić „model konstrukcyjny utworu literackiego”⁹², może być i „źródłem inspiracji literackiej”⁹³, a ponadto, że znajdujemy czasem „elementy muzyki popularnej, rozrywkowej i religijnej wpisane w utwór literacki”⁹⁴.

Poprawa w artykule o Mironie Białoszewskim *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego* zauważa, że „pisarz czasem odsyła do konkretnych tytułów słowno-muzycznych. Sytuacja intertekstualna — nie tylko w utworach dramaturgicznych — ustanowiona może być także za pomocą cytatu, parafrazy lub parodii”⁹⁵. U Severa mamy do czynienia z podobną sytuacją, z włączeniem

tytułu konkretnego, popularnego utworu w obręb jego autorskiego pisma. Poprawa egzemplifikuje intertekstualność Białoszewskiego następująco:

Ciekawe, że to samo dzieło okazuje się inspiracją dla radykalnie nieraz odmiennych nawiązań. W *Wyprawach krzyżowych* Baldwin śpiewa:

Hagios Mozaikos
Pooliigon
Bożej Zofiji
jeednaś ty z ikon

(II 82—83)

[...] Celem takiej międzytekstowej realizacji jest, rzecz jasna, komizm, powstający w sporej mierze za sprawą kontrastu między szacownym dostojeństwem melodii *Bogurodzicy* a nieledwie purnonsensowym tekstem. Zupełnie inaczej w *Starej pieśni na Binnarową*:

Bogarodzica Dziewica
złotem gotycka Maryja
nad ołtarzem płonąca
koralami u szyi,
u twego syna Gospodzina
Cała Jerozolima [...]

(*Obroty rzeczy*; 17)

Owszem, parafraza ta ujmuje patosu oryginałowi, przenosząc *Bogurodzicę* w nowy kontekst kultury ludowej i estetycznego zachwyty. Melodia zaś okazuje się czymś w rodzaju dźwiękowej potencjalności. Wprawdzie pozostaje gdzieś w tle pamięci (w naszych uszach wyobraźni, jak by rzekł autor), ale nie powinna być aktualizowana. Zaśpiewanie tego fragmentu na melodię *Bogurodzicy* byłoby nieporozumieniem⁹⁶.

Poprawa rozstrzyga, że w przypadku Białoszewskiego nie jest wskazana aktualizacja, czyli dosłowne, rzeczywiste „odtworzenie” oryginalnej melodii *Bogurodzicy*.

W wierszu Severa niekoniecznie należy się decydować na podobny radykalizm. Konstrukcja wiersza nie pozwala na pełne aktualizowanie melodii *Yesterday* z zachowaniem porządku formalnego utworu. Wydaje się jednak, że można dopuścić myśl o częściowej, fragmentarycznej aktualizacji popularnego utworu w wierszu *pismo o liścu koje pada*. Byłaby to aktualizacja szczątkowa, niepełna, ujawniająca się w dwóch lub trzech miejscach w tekście Severa, sugerowanych graficznym jego układem, a zatem w (być może) pierwszej strofie, a następnie w strofach czwartej i piątej.

John Lennon, Paul McCartney

YESTERDAY

YESTERDAY,
ALL MY TROUBLES SEEMED SO FAR AWAY,

NOW IT LOOKS AS THOUGH THEY'RE HERE TO STAY,
OH, I BELIEVE IN YESTERDAY.

SUDDENLY,
I'M NOT HALF THE MAN I USED TO BE,
THERE'S A SHADOW HANGING OVER ME,
OH, YESTERDAY CAME SUDDENLY.

WHY SHE
HAD TO GO I DON'T KNOW, SHE WOULDN'T SAY.
I SAID,
SOMETHING WRONG, NOW I LONG FOR YESTERDAY.

YESTERDAY,
LOVE WAS SUCH AN EASY GAME TO PLAY,
NOW I NEED A PLACE TO HIDE AWAY,
OH, I BELIEVE IN YESTERDAY.

WHY SHE
HAD TO GO I DON'T KNOW, SHE WOULDN'T SAY.
I SAID,
SOMETHING WRONG, NOW I LONG FOR YESTERDAY.

YESTERDAY,
LOVE WAS SUCH AN EASY GAME TO PLAY,
NOW I NEED A PLACE TO HIDE AWAY,
OH, I BELIEVE IN YESTERDAY⁹⁷.

- 1 strofa** dragi moj,
 o lišču koje pada, o žutom
 ja se razbacujem frazom [...]
- 4 strofa** yesterday
 krijeste krina i kandže koljena
 mahni plodovi svijetloga visa [...]
- 5 strofa** mingtian
 žuti aduti u mojoj ruci
 sakralno čisto oko što blista [...]⁹⁸

Powyżej przedstawione zostały wybrane wersy z trzech strof *pisma o lišču koje pada*, wcześniej zaś tekst piosenki *Yesterday*. Dwuwiersy, których przenikania przez tekst wiersza Severa można się domyślać (w miejscach oznaczonych kolorem żółtym), w słowach piosenki *Yesterday* zostały oznaczone kolorem niebieskim. Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z palimpsestowym przenikaniem konstrukcji, wskazującym na istnienie muzyczności III. Nie dotyczy to całego wiersza, lecz wybranych jego wersów. Muzyczność zdaje się zatem funkcjonować w nim na trzech poziomach. Jako muzyczność I: operowanie całost-

kami brzmieniowymi, na przykład: „azo” („frazom” — „nazor”), „eće” — „ečje” — „je” („okreće” — „drveće” — „porječje”), „oga” („boga” — „ogavno”), „(y)/(j)este” („yesterday” — „krijeste”); rymy: „frazom” — „nazor”, „žutom” — „u tom”, „okreće” — „porječje”, „koljena” — „gonjenja”, „visa” — „nisam”, „blista” — „krista”, „propenta” — „rozental”. O istnieniu muzyczności II świadczy pojawiający się w treści wiersza tytuł piosenki *Yesterday*⁹⁹ jako element tematyzujący — nie tylko zaświadcza o obecności muzyczności II, ale i naprowadzający na muzyczność III. W sferze muzyczności III przenikają się zręby konstrukcji utworu muzycznego i konstrukcji tekstu Severa. Ponieważ przywoływany utwór muzyczny jest piosenką, można mówić także o przenikalności dwu warstw tekstowych: wiersza Severa i sprzężonej z muzyką struktury słownej piosenki *Yesterday*. Dlaczego mowa tu o tekście zespolonym z muzyką? „Problem swoistego sposobu istnienia tekstu słownego w ramach utworu wokalnego — formułowany przez badaczy zajmujących się lirykami średniowiecznymi, pieśniami, piosenkami itp. — bywa też intuicyjnie uświadamiany sobie przez śpiewaków ludowych, którzy nie potrafią potraktować tekstu słownego jako odrębnej i samodzielnej całości”¹⁰⁰. Jak zauważa Jerzy Bartmiński: „Z reguły dyktowanie sprawia śpiewakowi trudność, raz po raz pomaga sobie przypomnieniem melodii”¹⁰¹. Tekst bardzo popularnej piosenki nie może więc funkcjonować w oderwaniu od przynależnej mu muzyki. Podobnie zagranie jej melodii będzie sugerować odpowiadające jej dźwiękom słowa.

W tym miejscu zbliżamy się do kwestii barokowej retoryki muzycznej. Chodzi o taką sytuację w muzyce instrumentalnej, gdy formą wypowiedzi skojarzoną z konkretnym tekstem jest cytat¹⁰². W epoce baroku

do utworów instrumentalnych, często obarczonych symbolicznym bądź zaszyfrowanym znaczeniem, włącza się [...] motywy utworów wokalnych, o których mniema się, że są powszechnie znane. Z cytatem spokrewniona jest podstawa mowy dźwięków stanowiąca równocześnie jej słownik: mianowicie ów katalog figur muzycznych. Te figury to mniej lub bardziej stałe zwroty melodyczne wykształcone w XVII wieku w recytatywach i w śpiewie solowym dla oddania określonych słów i treści uczuciowych. Zostały one następnie odłączone od tekstu i zastosowane również jako figury czysto instrumentalne, wywołując u słuchacza skojarzenie związane z pierwotnie im przypisanym słowem lub afektem. Treść mowy dźwięków była więc w rzeczywistości znacznie bardziej konkretna [...], niż chcemy to dzisiaj przyznać¹⁰³.

Na podobnej zasadzie cytat Severa powodować może określone konotacje, na przykład uczuciowe. Opisywana łączność sztuki dźwięków i sztuki oratorskiej była w wieku XVII i przez znaczną część wieku XVIII czymś bardzo naturalnym i do takiej naturalności zdaje się dążyć poeta. Omawiany przejaw muzyczności III ze względu na sposób jego istnienia w poetyckiej konstrukcji jest ponadto wariantem realizowania montażowości i kolażowości, charakterystycznych zresztą

dla całej twórczości poety. W analizowanym tekście montowane są fragmenty tekstów i pojedyncze frazy muzyczne czy nawet dźwięki.

W komentowanym wierszu Josipa Severa nie zostaje odtworzona pełna konstrukcja utworu muzycznego. Można w nim jednak rozpoznać elementy muzycznego schematu przenikające tekst poetycki, wpływające na formę poetycką. Przywołanie piosenki *Yesterday* można postrzegać jako:

- a) przykład cytatu muzycznego, czyli piosenki (przekaz wielokodowy; zespolenie kodu słownego i muzycznego) włączonej w obręb wiersza; sytuację intertekstualną;
- b) trop muzyczny sygnalizujący muzyczność II (tu: muzyka jako konkret) i otwierający refleksję nad pozostałymi warstwami muzyczności;
- c) częściowe, fragmentaryczne nawiązanie do muzycznego schematu konstrukcyjnego (muzyczność III), częściowe jego odtworzenie;
- d) sugestię poetycką, dzięki której można uznać, że dyskurs:
 - prowadzony jest niejako z „muzyką w tle”, ze ściśle określonym soundtrackiem,
 - odnosi do zespolonych na gruncie słowno-muzycznym treści uczuciowych;
- e) ogólne nawiązanie do twórczości zespołu The Beatles, do kultu zespołu;
- f) odwołanie do sytuacji lirycznej tekstu piosenki *Yesterday*. Branimir Bošnjak sugeruje, by wziąć pod uwagę kondycję podmiotu lirycznego (właściwą tak dla wiersza Severa, jak i dla tekstu *Yesterday*). Jest to kondycja podmiotu błędzącego: „lutajući subjekt koji je možda i na *kandžama koljena* [...]. Subjekt pjesme je tek ono što *propalo kroz uporna gonjenja*, ono što se iskazuje kao *ostatak*”¹⁰⁴.

W wierszu *pismo o lišću koje pada* można upatrywać jeszcze innych odniesień do legendarnego zespołu The Beatles. W *post scriptum* wieńczącym utwór czytamy:

p.s.

molitva od revolverskih metaka diže se u visinu oštro. bog je mrtav. i poslan je poštom u svoju zemlju da se pokopa između svetaka. kakav pakung! kakvog li pakla! ima li uopće opasnijeg posla od ovog posla?! istina, još mi se greška nije omakla, al ni opasnost nije prošla kao što prolazi lišće koje pada.

Opisywana przez Severa „modlitwa pocisków rewolweru” zdaje się nawiązywać do tytułu płyty The Beatles pod tytułem *Revolver* (1966). Zdanie „bog je mrtav” można odczytywać jako antycypację zabójstwa Johna Lennona (wiersz Severa został opublikowany w 1977 roku), które miało miejsce 8 grudnia 1980 roku. Sam Lennon, komentując panującą beatlemanię, orzekł, że The Beatles zyskali większą popularność niż Jezus. Było to stwierdzenie brzemienne w skutki, gdy chodzi o promowanie twórczości zespołu w Ameryce. „He famously remarked in 1965 that the Beatles were »**more popular than Jesus**«¹⁰⁵ — a statement

that was more an observation than a boast, but that resulted in the band's records being burned and removed from radio station playlists in the U.S.”¹⁰⁶.

Sever kończy wiersz-list słowami:

petak
prosinac
zima
sever

określając tym samym czas jego napisania jako grudniowy (także w grudniu zginął Lennon). Dopiero potem dołącza *post scriptum* przedstawiające myśli o śmierci boga — nietzscheańskiej śmierci Boga (?), detronizacji Boga przez popkulturę i zastąpieniu Go innymi bogami (?), bądź „przewidzianej”(?) przez poetę śmierci jednego z bóstw popkultury, Johna Lennona — kontestatora walczącego o wolność. Sever, przerażony słowami, które sam zapisuje, komentuje je: „kakvog li pakla! ima li uopće opasnijeg posla od ovog posla?! istina, još mi se greška nije omakla, al ni opasnost nije prošla [...]”¹⁰⁷. Poeta nie przyjmuje postawy sugerowanej przez dysponenta reguł nadawczych w wierszu Slavka Mihalicia, *Majstore, ugasi svijeću*¹⁰⁸, nakazującej artyście (pisarzowi, twórcy, prorokowi apokalipsy¹⁰⁹) zając się czynnościami zwykłymi i codziennymi. Artysta bowiem nie powinien milczeć. „Bolje da nitko ne vidi tvoje oči pune čuđenja./Takav je tvoj zanat: ništa ne smiješ prešutjeti./Ne uzmogneš li izdržati i jedne noći opet uzmeš pero,/majstore, budi razuman, ne bavi se proročanstvima”¹¹⁰. Sever jest świadomy, że jego pisarska aktywność jest zajęciem „piekielnym” i „niebezpiecznym”, że jego pisanstwo dotyka porażającej prawdy i odsłania to, czego nie powinno się ujawniać. Sanjin Sorel charakteryzuje dyskurs poetycki Severa w następujący sposób:

Sever iz razmeđene perspektive simulira, tj. stilizira apokaliptični diskurs (H. Löve-Derrida). Postupci stilizacije kojima sugerira eshatološke „vizije” nadilaze predmetnotematske reference propasti, destrukcije i kaosa nego i znatnim antropološkim — simboličkim znakovima/motivima pjesnik organizira iskaz. Alegorijska metaforizacija, uzvišeni ton — pathos, *ritualizirana* ponavljanja, ironija, gradacije tenzije, redukcija očišta na subjekat pjesme, propovijedanje u funkciji su oponašanja i formalnih karakteristika proročko — apokaliptičnoga govora”¹¹¹.

Trudno rozstrzygnąć, czy chodzi o samą tylko, jak chce Sorel, symulację mowy proroczej, stylizację dyskursu apokaliptycznego, czy też o faktyczny, uruchamiany przez poetę profetyczno-apokaliptyczny mechanizm oddziaływania nieposłusznych słów, o którym pisze Mihalić: „Tvoje neposlušne riječi mogle bi pregristi uziće”¹¹². Sam Sever podczas pobytu w Pradze u Ludwiga Bauera mówi o swoich prorocत्वach i roli poety proroka, który czeka, by jego słowa się

wypełniły: „Ponekad mi se čini da sam sve napisao što sam imao. Imao sam vizije, vizije prošlosti i budućnosti. O meni pišu gluposti. Ne shvaćaju moja proročanstva. Sada čekam da se obistine”¹¹³.

W późniejszym od wiersza *pismo o lišću koje pada* tekście *O zvok za zvokom...*¹¹⁴ Sever zwraca uwagę, że słowa są nieprzewidywalne:

O, tko zna? Ako se dozna
da riječi tebi svrate
recimo na čaj [...] ¹¹⁵

Podmiot zadaje pełne wątpliwości pytanie: „O, kto wie?”. Kto wie, czy słowa nie „wpadną” na herbatę?

O, tko zna? Ako se dozna
da riječi tebi svrate
recimo na čaj
Jemifja je riječ
Milan Rakić
To su dvije riječi
A tko joj je izbo oči
Šiptar oliti skiptar
Svrati u zavičaj
Zavij se u svoju šutnju ¹¹⁶

„Wpadające” na herbatę słowa, niczym niezapowiedziani goście, różne przynosić mogą wieści. Podmiot liryczny sam udziela sobie rady: „Svrati u zavičaj/ Zavij se u svoju šutnju”. Jego sugestia podobna jest do tej, którą ja liryczne w wierszu Slavka Mihalicia kieruje do milczka — Mistrza. Co więcej, wypowiedziana jest w podobny, imperatywny sposób. Według interpretacji Ante Stamacia kreowany przez Mihalicia wizerunek Mistrza odpowiada portretowi współczesnego poety, którego mową jest milczenie¹¹⁷.

Primatelj poruke, majstor — *taj arhetip tvorca uređena govora, komu je zadaća na lijep način kazivati ono bitno* — ne oblikuje svojih povratnih informacija, premda je u relativima i direktivima izričito nagovoren. On [...] samo šuti u svom arhetipskom okružju. Premda mu je ontički status određen zadacom da skladno izgovara nesklad svijeta, ne oglašuje se. Suvremeni je pjesnik poopćimo li, s obzirom na svoje bitne odredbe, šutljivac¹¹⁸.

Prorokujący podmiot¹¹⁹ w wierszu Josipa Severa *pismo o lišću koje pada* (1969 rok) konstatuje niebezpieczną zagadkowość pisma. W wierszu *O zvok za zvokom...* (który mógł powstać między 1975 a 1989 rokiem) powiada, że może zaistnieć konieczność, by zamilknąć. Pytanie Stamacia, dotyczące wiersza Mihalicia, staje się aktualne także w odniesieniu do Severa:

Je li to govor i šutnja koji se uzajamno uvjetuju tvoreći dijalektičko jedinstvo, a kao izraz spoznaje o biti i ne biti ljudskoga glasa; ljudskoga pjeva? Još jasnije: pomišlja li moderan pjesnik, pjesnik Slavko Mihalić, na nužnost rascjepa između strastvene potrebe da se bude „majstor” i bjelodane nemogućnosti da se to bude u „ozbiljnim vremenima?”¹²⁰.

5.2.3. Krzysztof Penderecki

W 2007 roku, w trakcie Biennale w Zagrzebiu kompozytorem wyróżnionym szerszą prezentacją dorobku był Krzysztof Penderecki. Działalność muzyczna Polaka cieszy się w Chorwacji dużym zainteresowaniem, a to właśnie za sprawą tego wydarzenia artystycznego, które odbywa się w stolicy Republiki Chorwacji od roku 1961. „Penderecki był częstym gościem zagrzebskiego Biennale niemal od jego początków, a jego muzyka jest tu wysoko ceniona i wydaje się, że wywiera duży wpływ na postawy chorwackich twórców różnych pokoleń”¹²¹. Chorwacka publiczność miała szansę wielokrotnie obcować z dziełami kompozytora, uczestniczyć w organizowanych z nim spotkaniach i poznawać głoszoną przez artystę afirmację życia, świata i sztuki oraz radość istnienia. Renesansowa wielostronność jego zainteresowań (antykiem, malarstwem, architekturą, zegarami, arboretum w Lusławicach)¹²² nie mogła w trakcie tych spotkań pozostać niezauważona. Kompozytor na tyle często gościł (i nadal gości) w Chorwacji, by publiczność mogła uzyskać rozeznanie w bogactwie i zróżnicowaniu jego twórczości.

Štimaju se munje
i ako onda
Penderecki reče
četvrtak nosi nož
odbljesci se potoka
smiješe
razno cvijeće
čeprka po vrtu
nosovima
Ministri mirisa
Navlače
fine meke rukavice
Njihove tirkizne oči
osposobljene za crtaće
novih
biljnih trkača
u njihovoj
mirisnoj utrci
(SDDT, s. 136)

Josip Sever mógł zetknąć się z wieloma dziełami Pendereckiego lub tylko z którymś z nich, mógł uczestniczyć w spotkaniu z kompozytorem lub coś na jego temat przeczytać. Wiersz *Štimaju se munje...* nie zawiera żadnej wprost danej informacji o kompozycji Pendereckiego. Można przypuszczać, że poeta nawiązuje, do któregoś utworu lub ogółu jego twórczości, ewentualnie do spotkania z nim. Są to spekulacje, które można by długo mnożyć. Warto więc skupić się na tych elementach poetyckiego tekstu, które mogą zawęzić pole tych przypuszczeń.

Wydaje się, że najbardziej ukierunkowujące są pierwsze wersy wiersza i na nich teraz się zatrzymamy. „Štimaju se munje/i ako onda/Penderecki reče/četvrtak nosi nož”. Prócz nazwiska Pendereckiego można w tym fragmencie rozpoznać tytuły dwu kompozycji współczesnych twórców: datowanej na 1963 rok opery kameralnej *Kniven (Nóż)*, której autorem jest Duńczyk Vagn Holmboe (nawiązujący w swojej twórczości do Igora Strawińskiego i Paula Hindemitha), oraz późniejszego utworu *Donnerstag aus Licht (Czwartek)* Karlheinz Stockhausena. Proces powstawania cyklu muzyczno-dramatycznego *Licht. Die Sieben Tage der Woche (Światło. Siedem dni tygodnia)* rozpoczął się w 1977 roku. W 1981 roku La Scala wystawiła *Donnerstag aus Licht (Czwartek)*, w 1984 roku *Samstag aus Licht (Sobota)*, zaś w 1988 roku *Montag aus Licht (Poniedziałek)*. Nie jest, niestety, znana data powstania wiersza, trudno więc wyrokować, na ile słuszne jest podążanie tropem wskazanych tytułów i czy jest uzasadnione. Obie wymienione kompozycje mieszczą się w przedziale czasowym 1975–1985, w którym, według Branka Maleša, powstały wiersze z pośmiertnego zbioru Severa *Svježa dama Damask trese*. Przemawia to zdecydowanie na korzyść postawionej tezy.

Kwestia pojawienia się nazwiska polskiego kompozytora jest w zasadzie oczywista. Po raz pierwszy wystąpił on na II Biennale Muzycznym w Zagrzebiu w 1963 roku. Na podstawie niekompletnych materiałów archiwalnych pochodzących ze stron internetowych MB Zg¹²³ (Mužički Biennale Zagreb) udało się ustalić, że był w Zagrzebiu wielokrotnie: w 1967, 1969, 1971, 1975, 1985 roku, potem zaś dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Niestety, brak w tym momencie informacji, które z dzieł Pendereckiego zostały w Zagrzebiu wykonane. Wiadomo jedynie, że w 1975 roku wykonano *Magnificat*, zaś w 1985 kompozytor i Otto Kolertisch przeprowadzili rozmowę na temat *Composing in the Eighties*.

Symbolika otwierających wiersz błyskawic nasuwa skojarzenie z burzą (w muzyce znane są m.in. burze Antonia Vivaldiego, Ludwiga van Beethovena, Piotra Czajkowskiego, Arne Nordheima, Matthew Locke’a, Antonia Draghiego i Franka Martina), ale stanowi także uverture dla słów Pendereckiego. Przywoływany w wierszu nóż można kojarzyć z jego operą *Diabły z Loudun*¹²⁴, przedstawiającą walkę dobra ze złem, drogę dążenia do prawdy i odnajdywanie sensu świata. Libretto opery zostało opracowane przez kompozytora na podstawie teatralnej adaptacji eseju Aldousa Huxleya *The Devils of Loudun* (1952), zaproponowanej przez Johna Whitinga (*The Devils*, 1961). Przedstawienia wydarzeń historycz-

nych z pierwszej połowy XVII wieku (w 1634 roku spalenie na stosie księdza, Urbana Grandiera, oskarżonego o praktyki sataniczne) dokonuje Penderecki, zestawiając elementy teatru muzycznego, filmowej techniki szybkich zmian kadru, dramatu muzycznego, oratorium, teatru ekspresjonistycznego (intensywność wyrazu), a zatem łącząc różne media: słowo, muzykę, obraz, ruch sceniczny. Kreuje wizję odrealnioną, podporządkowaną emocjom, motywowaną światem wewnętrznym postaci¹²⁵.

Muzyka sakralna	
1. Tematyka religijna, teksty biblijne i liturgiczne	
Krąg liturgii łacińskiej: <i>Pasja wg św. Mateusza</i> , <i>Magnificat</i> (1973—1974), <i>Te Deum</i> , <i>Polskie Requiem</i> , <i>Siedem bram Jerozolimy</i> , <i>Credo</i> i inne	Krąg liturgii prawosławnej: <i>Jutrznia I — Złożenie do grobu</i> <i>Jutrznia II — Zmartwychwstanie</i> <i>Pieśń Cherubinów</i> , <i>Hymn do św. Daniła</i>
2. Tematyka religijna, teksty literackie niezwiązane z liturgią; charakter misteryjny: <i>Raj utracony</i>	
3. Tematyka świecka, teksty literackie — do sfery <i>sacrum</i> odnosi rodzaj interpretacji tematu i generalne przesłanie: opera <i>Diabły z Loudun</i> (1968—1969)	

Muzyka świecka	
1. Tematyka świecka, teksty literackie — dominuje wiara w człowieka i akceptacja wartości humanistycznych	
wielkie formy: <i>Kosmogonia</i> , <i>Dies irae</i>	inne: [...]
2. Tematyka świecka, teksty literackie — zakwestionowane lub zanegowane są wartości i sens egzystencji człowieka	
opery: <i>Czarna Maska</i> (1984—1986), <i>Król Ubu</i> (1990—1991)	
Brak odniesień do sfery wartości nadestetycznych	
<i>Wymiary czasu i ciszy</i>	

Jeśli chodzi o charakterystykę stylu Pendereckiego¹²⁶ i istotnych dla niego wpływów, na pewno należy wspomnieć o dziedzictwie Edgara Varèse, Herberta Eimerta, Stockhausena¹²⁷, Johna Cage’a, ponadto o koncepcjach awangardowych rysowników i malarzy, technice seryjnej i muzyce ćwierćtonowej, punktualizmie, sonoryście, nawiązaniach do tradycji antycznej (perskiej, hebrajskiej, greckiej). „Prawdziwa twórczość musi być wędrówką, jest stałym poszukiwaniem”¹²⁸. Dla Pendereckiego ważna jest również natura, botanika. Postanowił „zawrzeć z naturą pakt szczęśliwości” — sadi więc drzewa, komponuje swój własny ogród

w Lusławicach tak, jak komponuje swoje utwory¹²⁹. Wiersz Severa można uznać za quasi-rekonstrukcję stylu kompozytorskiego Krzysztofa Pendereckiego, nawiązanie do tematyki jego twórczości. Jeśli prawdziwe jest przypuszczenie dotyczące wpisanego w wiersz utworu *Donnerstag aus Licht* Stockhausena, traktować je można jako podkreślenie jednego z istotnych wpływów w twórczości Polaka. Część wiersza „razno cvijeće/čepрка po vrtu/nosovima/Ministri mirisa/Navlače/fine meke rukavice” (itd.) może natomiast korespondować z orzeczeniem kompozytora o zawartym z naturą pakcie szczęśliwości.

5.2.4. Rozstrojony fortepian

Gdy idzie o rozległą sferę topiki muzycznej, silnie zaznaczającej swą obecność w poezji, mnożyć można przykłady dzieł, w których muzyka jawi się jako symbol poezji, zaś instrumenty muzyczne stanowią na przykład symbol twórczości¹³⁰. Można bez wahania orzec, że w ujęciu tradycyjnym fortepian jest jednym z częściej przywoływanych przez poetów instrumentów. Szczególnie upodobało sobie rozbrzmiewające dźwięki fortepianu w romantyzmie. Były podówczas uruchamiane nader często w celu zarówno budowania atmosfery nokturnowej, jak i odzwierciedlania gwałtownych uniesień. Poeci epok późniejszych ujawniali swą fascynację romantyczną brzmieniowością i niejednokrotnie nawiązywali do wielkich dzieł literatury fortepianowej. W wierszu *Jesu li to bili vatrogasci...*¹³¹ Josipa Severa fortepian¹³² służy nakreślaniu obrazu pogorzeliska po pożarze wywołanym przez Boga. Pogorzelisko wygląda jak rozstrojony fortepian, którego białe i czarne klawisze powodują dziwną muzykę:

Jesu li to bili vatrogasci
ili ne
Jesu li to bili
božji bojovnici
Kako Bog ratuje s vatrom
kako se otvaraju vrata vatre
Bog pokupi kvaku
Vatrogasci sa šljemovima
i sa sjekirama
bljesak. Krvarim prste
i vatra jedna se vidi
na suncu
Kad padne noć
crno zgarište
izgleda
kao raštamani klavir

Rimokatoličke bijele tipke
 naspram crnih
 ortodoksnih tipaka
 tvore čudnu
 kršćansku glazbu

I narod se primiće i
 Odmiće kao talas
 U dubini navike tih
 Vatrogasaca
 na podiju na
 živinjsku trgu rađa se zvrk
 sa cudnim ticalima
 Njegovo je lice plaho kao lahor¹³³

Czy można, sądząc po wyglądzie jakiegoś instrumentu, uznać, że jest on rozstrojony? O stroju instrumentu można wyrokować tylko na podstawie zmysłu słuchu: gdy ktoś na instrumencie zagra lub gdy sami na nim zagramy. Strojenie instrumentu jest związane z zespołem czynności wykonywanych w oparciu o określony system dźwiękowy. Instrument nastrojony jest przystosowany do tego, by na nim grać, podczas gdy rozstrojony w ogóle się do tego nie nadaje. Wiersz otwierający tom *Diktator*¹³⁴ nosi tytuł *muzika vida*¹³⁵. Można go traktować jako poetycką deklarację podporządkowania zmysłu wzroku zmysłowi słuchu¹³⁶, w myśl której Sever wraca należną słuchowi uwagę i prymat zawłaszczony przez „postrzegający tylko wybiórczo” wzrok. Widzenie pogorzeliśka jest zatem jego słyszeniem, a widzenie jako takie staje się postrzeżeniem wtórnym. Jest to zabieg typowy dla Severa: operowanie synestezją. Widzenie—słyszenie rozstrojonego fortepianu odbywa się niejako „na klawiaturze” fortepianu; odzwierciedla je opozycja klawiszy białych i czarnych. Oczywiście to nie same klawisze tworzą muzykę, jak pisze Sever. Poprzez ich dotknięcie klawisze w sprzężeniu z całym skomplikowanym mechanizmem powodują uderzanie młoteczków w struny: to nie klawisze odpowiadają za strój fortepianu, lecz właśnie struny. Klawiatura nie jest więc widziana, lecz widziana—słyszana. Świadomość widzenia—słyszenia jest o wiele bardziej brzemienna w skutki niż świadomość samego tylko widzenia. Widzenie—słyszenie oddaje cały dramatyzm rozstrojenia. Pojedyncze dźwięki nie mogą brzmieć w zgodzie z innymi dźwiękami ani na zasadzie konsonansu, ani nawet dysonansu złożonego z dwu dźwięków, których wysokość uzyskana została dzięki zastosowaniu odpowiedniego systemu strojenia.

Powróćmy jeszcze do opozycji klawiszy białych i czarnych. Białe klawisz i leżący naprzeciw niego klawisz czarny powołują do brzmienia dźwięki, które tworzą, według naszego, równomiernie temperowanego systemu, najmniejszy interwał (najmniejszą odległość między dźwiękami) sekundy małej. Interwał półtonu jest dysonansem. Jakkolwiek muzyka XX wieku oswoiła nas z szeroko pojętą

dysonansowością, wciąż pozostajemy pod wpływem naszego systemu tonalnego, a wszelkie odbywające się w jego ramach „rozstrojenia” drażnią nasz słuch¹³⁷. Powstaje dziwna („čudna”), jak ją określa Josip Sever, muzyka. Dobywające się z rozstrojonego fortepianu dźwięki nie mają szansy zabrznieć w dźwiękowej jedni i stworzyć jakiegokolwiek harmonii. Dźwięki powodowane uderzaniem białych („rzymskokatolickich”) klawiszy nie stroją jedne względem drugih; podobnie te powodowane czarnymi („ortodoksyjnymi”) klawiszami; biało-czarne opozycyjne dysonanse nie są już nawet dysonansami. „Dziwna” muzyka to muzyka rozchwiana, pozbawiona ośrodka tonalnego. Muzyka złożona z dźwięków, które „utraciły łączące je spoiwa, uległy rozproszeniu, gubiąc nie tylko możliwości odniesienia do całości, lecz nawet usytuowania w określonym »miejscu« czasowym”¹³⁸, jak pisze Krystyna Wilkoszewska w komentarzu do słów francuskiego filozofa muzyki Daniela Charles’a na temat dzisiejszej sztuki dźwięków, określanej przez niego „nomadyczną”. Muzyczność omawianych utworów poetyckich sytuuje się blisko takiego (nomadycznego) rozumienia muzyki. Nie na darmo określano Josipa Severa twórcą magii językowej na podwalinach rozproszonych nomadycznych sensów¹³⁹.

Powyższy opis stosowanej przez Severa dysonansowości poświadcza jego przekonanie o śmierci awangardowej wiary w projekt transformacji sztuki. Anarchiczne uniwersum dźwięków współtworzy dysonansową, „rozstrojoną” wizję świata. Dysonansowość struktury poetyckiej kreowana jest przez Severa konsekwentnie i wzmacniana dysonansowością w płaszczyźnie muzyczności. Omawiany wiersz ujawnia antyutopijną postawę Severa, także za pośrednictwem postawy podmiotu. Podmiot liryczny uplasowany jest albo na pozycji świadka pożaru, obserwatora pogorzeliska, albo na stanowisku, które Bošnjak określa mianem przyjmowanej (w teatralnym geście) „pozycji piromana” lub „pozycji Nerona” (Bošnjak powołuje się na terminologię Nevena Juricy):

Subjekt Severova pjesničkog diskurza jest progonjeni subjekt kojemu zbilja diskurza nastaje kao proizvod premiještanja, zamjene, skrivanja tragova. Njegova je piromanska, neronska pozicija ne samo pozicija teatraliziranog svjedoka a ne subjekta (diskurza, zbilje, svijeta), nego i antiutopijskog sveca koji, kako bi počeo gasiti požar svijeta, prvo gasi plamen voštanice koja mu osvjetljava tamnicu¹⁴⁰.

5.2.5. Słuchanie wielu rzeczy na raz

O zvok za zvokom
 U zvuk za zvukom
 I zviždi za zmijom
 E zveket za televizijom
 A nije stavljen u taj
 kovčeg

Mjesec prosijava mito
logiju
a tko će zaustaviti kopče
Zbog njih logika pada
i raste porod mnoge kaste
u toku ovog listopada

List! Je li to onaj Ferenc?
Koji je zelen i koji je žut?
Prstima u zvuku pronalazi
teren na kojem se trasira
zvjezdani put

Toponomastika ove galaksije
posuta krvlju Šopena
budi sve manastire
recimo, poput Manasije
I onda javi se žena

Nož na oltar, na ikonu
blistava Jefimija vadi
a onda
ne kazavši ništa nikomu
vrati ga nazad i gladi

Pogledom gladi ovu ikonu
i neku sjajnu fresku
Tako je ova gospa ušla
u ovu arabesknju pjesmu
i dalje beskrupulozna
grizući sočnu b(r)eskvu
tko zna

O, tko zna? Ako se dozna
da riječi tebi svrate
recimo na čaj
Jemifija je riječ
Milan Rakić
To su dvije riječi
A tko joj je izbo oči
Šiptar oliti skiptar
Svrati u zavičaj
Zavij se u svoju šutnju

Više te kutnjaci ne bole
Više ih nemaj
psi zavijaju mečava vuci
A ti zavijen u šutnju

Trošiš je bezobrazno
u korist tvojih zvukova

Vukova u korist
Ovaca u korist

Cage zaświadcza, że dźwięki i tylko dźwięki istnieją zawsze i wszędzie, a zatem nie ma „obiektywnej” możliwości oddzielenia tych zamierzonych (na przykład muzyki) od tych niezamierzonych (ciszy i hałasu).

Zamiast więc próbować wyodrębnić ze świata zjawisk akustycznych dźwięki uznane na podstawie abstrakcyjnej teorii za muzycznie wartościowe, kompozytor powinien dążyć do integrowania w muzyce całego spektrum dźwięków, jakie w każdej chwili wypełniają przestrzeń niezależnie od jego woli¹⁴¹.

Postawa poetycka Josipa Severa wydaje się zbieżna z Cage'owską. W wierszu rozpoczynającym się incipitem *O zvok za zvokom...*¹⁴², konstruowanym na zasadzie telewizyjnego spot-montażu tudzież muzycznego kolażu (kolaż jest techniką i awangardową, i postmodernistyczną), dobiegające z telewizora dźwięki funkcjonują w zestawieniu z muzyką Franciszka Liszta (tu: wyraźne odniesienie do tradycji muzyki romantycznej, ponadto charakterystyczny dla postmodernizmu „romantyczny koncylaryzm”¹⁴³). Warto nadmienić o przemożnym wpływie medium telewizji, podkreślanym także przez Bošnjaka w pracy o poezji Josipa Severa:

Televizija značajno homogenizira hrvatski kulturni prostor udomaćujući dijalekatske i mentalitetne razlike koje su na razini pisma i govora još uvijek prevalentne. Kod postupka montaže, Severova će poezija koristiti ne samo iskustvo povijesnih avangardi, nego i medijsko *rasterećenje* označitelja. Stoga montiranje zvukovnih i semantičkih paradoksa ne istražuje (možda bolje *pretražuje*) sam smisao nastao kao posljedicu montažnog postupka, nego uradak montaže — njegovo značenje: ne denotacija zbilje, nego *proizvedena, nova stvarnost* kao višesmislena ili obez-smisljena, sama sebi (i *Diktatoru*) dana u jeziku kao jedinom smislu¹⁴⁴.

Podmiot liryczny jawi się jako *homo polyphonicus*, który chłonie sygnały dźwiękowe dobiegające z zewnątrz. Ja liryczne przeprowadza w strofach VIII–IX podsumowujące autowyznanie (różne formy autokomentarza są dla Severa typowe — już w jego debiutanckim tomie *Diktator*¹⁴⁵), jakby w samotni zwracało się na głos samo do siebie: „psi zavijaju mećava vuci/A ti zavijen u šutnju/Trošiš je bezobrazno/u korist tvojih zvukova”. Podmiot jest więc, jak Glenn Gould, „otulony elektroniczno-akustycznym płaszczem”¹⁴⁶ „środowiska” dźwiękowego. Może być tu również mowa o kondycji wyobcowanego, samotnego słuchacza, którą opisuje m.in. John D. Barrow:

W [...] epoce nowoczesnej muzyki pojawił się [...] zupełnie nowy fenomen muzyczny: samotny słuchacz. Dostępność muzyki przekazywanej drogą elektroniczną umożliwiła odbiór muzyki w samotności. Nastąpił dzięki temu całkowity odwrót od dziewiętnastowiecznego elitaryzmu [...]¹⁴⁷.

„Prawdziwy artysta jest jedyną osobą mogącą bezkarnie wyjść naprzeciw technice, ponieważ jest on ekspertem w pełni świadomym zmian zachodzących w zmysłowym postrzeganiu”¹⁴⁸. Sever percypuje i „rejestruje” dźwięki dudniącego telewizora (otaczająca podmiot fonosfera) w pierwszej strofie wiersza. Odgłosy zmieniają się gwałtownie; jedne przechodzą w drugie. Przychodzą teraz na myśl postmodernistyczna niestabilność i niestałość, pluralizm, bruityzm, efekt zappingu¹⁴⁹. Ponadto wertykalny układ samogłosek rozpoczynających pierwszych pięć wersów strofy pierwszej nakłania do refleksji o tych tekstach twórców awangardowych, które zbliżają się do glosolalii lub nawiązują do języka wczesnego dzieciństwa¹⁵⁰. Można zauważyć, że wizualnie wyodrębniony pion samogłoskowy jest jednocześnie odwróconą błędną transkrypcją tetragramu *Yahweh*, ze zmianą położenia jednej tylko samogłoski. Transkrypcja A.E.I.O.U., u Severa odczytywana od dołu ku górze, figuruje jako A.E.I.U.O. W każdym z wersów odpowiednia samogłoska jest multiplikowana: w pierwszym czterokrotnie powtórzone zostaje „o”, w drugim trzy razy powtarza się „u”, w trzecim — czterokrotnie „i”, w czwartym pięć razy pojawia się „e”, w piątym zaś „a” zostaje ponowione trzy razy (sfera muzyczności I). Każdą z wyszczególnionych (pisanych wielką literą) samogłosek można traktować jako odrębny dźwięk, dźwięk samodzielny, co zgodne jest zarówno z postmodernistyczną tendencją w muzyce, jak i starożytną chińską estetyką muzyczną. Ponadto sposób operowania samogłoskami ma związek ze śpiewem alikwotowym i kabałą żydowską. Prócz powtórzeń samogłosek, istotne dla organizacji płaszczyzny brzmieniowej wiersza są repetycje spółgłoski „z” (w pierwszej strofie „z” pojawia się dwunastokrotnie) oraz rymy występujące z typową dla Severa nieregularnością: „raste” — „kaste”, „pada” — „listopada”, „żut” — „put”, „galaksije” — „Manasije”, „Šopena” — „żena”, „ikonu” — „nikomu”, „vadi” — „gladi”, „fresku” — „pjesmu”, „pjesmu” — „breskvu”.

Nazwa miesiąca października (chorwacki *listopad*), wprowadzona pod koniec drugiej strofy, spaja ją ze strofą trzecią, w której pojawia się fonetyczny zapis nazwiska kompozytora, Franciszka Liszta: „List! Je li to onaj Ferenc?”¹⁵¹. Poeta podejmuje typową dla awangardy i postmodernizmu grę znakami semantycznymi, ich podobieństwem i kontekstami. Odnajduje wpisane w nazwę miesiąca *listopada* brzmienie nazwiska Franciszka Lis(z)ta. Za pośrednictwem palców Liszt odnajduje w dźwięku teren, na którym układa się gwiaździsta droga: „Prstim a u zvuku pronalazi teren na kojem se trasira zvjezdani put”¹⁵². Przytoczona fraza może być zarówno metaforą Liszta jako pianisty i wirtuoza, jak i Liszta — kompozytora. Pianista za pośrednictwem palców wydobywa dźwięki z fortepianu, w nich zaś odnajduje pewien obszar. Można przyjąć również, że chodzi

tu o wyobrażnię muzyczną kompozytora, który dzięki słuchowi wewnętrznemu percypuje dźwięki, nim zabrzmia one w rzeczywistości, zanim zostaną zagrane. Kierowany wizją—wyobrażeniem dźwięku, dźwięków lub konkretnego brzmienia, zaczyna grać. Palce pośredniczą w nadawaniu „masie dźwiękowej” kształtu. Dźwięk dyktuje sens, który potrafią rozpoznać palce. Liszt, być też może, wykonuje któryś z utworów Fryderyka Chopina — którąś z jego późnych kompozycji napisanych, gdy Chopin był już umierający (galaktyka zbroczona krwią Chopina¹⁵³).

Przełożenie osobistych relacji dwu artystów na grunt poetycki jest jednym z możliwych wariantów interpretacyjnych, na który naprowadza muzyczność II i który, wydaje się, warto obszerniej opisać. Paryskie spotkanie dojrzałego twórcy Chopina i dopiero co rozpoczynającego swą drogę muzyczną Liszta. Spory jest dystans między nimi: nie dystans wieku, lecz dystans dojrzałości twórczej. Zwraca nań uwagę w biografii Chopina¹⁵⁴ Jarosław Iwaszkiewicz opisujący dzieje tej przyjaźni. Poznali się, gdy Fryderyk był już „tym” Chopinem: ukształtowanym twórcą, legendą, z jaką utożsamiamy brzmienie jego nazwiska. Liszt natomiast, choć zdążył już wsławić się wirtuozerią pianisty o niesłychanej wręcz technice wykonawczej, dopiero zaczynał rozwijać swą świadomość twórczą i uczył się powoli rozumieć, kim jest Chopin. Trzy lata po śmierci Chopina Liszt napisał o nim książkę. Nie był to tylko zbiór wspomnień, lecz przede wszystkim świadectwo wielkiej estymy, jaką darzył polskiego kompozytora.

Dla Liszta Chopin był „objawieniem wartości artystycznych”¹⁵⁵, drogowskazem na jego drodze twórczej. Liszt dla Chopina był niejednokrotnie „wykonawcą jego natchnień [...] lubianym i wybranym przez niego”¹⁵⁶. Musiała więc istnieć szczególna dla tej znajomości aura porozumienia artystycznego, w której odnajdują się dwaj muzycy, dwaj pianiści, dwaj kompozytorzy. Stopień, w jakim Chopin i Liszt zdawali sobie sprawę ze szczególności tej aury, zapewne był różny: pierwszy, żegnający się z życiem, rozpoznał w drugim genialnego odtwórcę własnych dzieł i — być może — kontynuatora myśli twórczych. Drugi żył w zachwycie dla tego pierwszego i dopiero jego śmierć pozwoliła na pełne zrozumienie i nazwanie tego zachwyty oraz prawdziwe, inspirujące docenienie: „przejąłem niejako za swoje myśli jego o sztuce i powierzanych jej uczuciach”¹⁵⁷.

Już samo zasygnalizowanie relacji dwu kompozytorów sugeruje możliwość wielu interpretacji omawianego fragmentu wiersza. Można tu mówić o metaforze kształtowania drogi twórczej Franciszka Liszta, w którym tak znakomitą rolę odegrał Chopin. Może on być również metaforą Liszta odnajdującego to, co jemu bliskie, w twórczości Chopina: powiedzmy, młodego Liszta wykonującego wspomniane „natchnienia” Chopina, filtrującego je poprzez własną wrażliwość wykonawcy — odtwórcy nawiązującego szczególne porozumienie z kompozytorem — twórcą; porozumienie tym głębsze, że Liszt wykonawca — odtwórca jest przecież również i kompozytorem — twórcą, co być może pozwala mu na rozpoznanie wizji artystycznej innego twórcy, zrozumienie tej wizji i odtwo-

rzenie jej, będące niezwykle wiernym odbiciem zamierzenia Chopina, a jednocześnie własną propozycją przedstawienia tegoż zamierzenia; jakiegoś jego wariantu¹⁵⁸.

Sever zdaje się nie poprzestawać na tym, co zostało opisane wyżej, gdy idzie o odwołania do sztuki Liszta. Toponomastyka konstruowanej przez Liszta galaktyki „budi sve manastire”¹⁵⁹ — sprawia, że budzą się klasztory (Manasija¹⁶⁰), miejsca święte nadbudowane na muzycznym sensie komponowanych dźwięków. W życiu Liszta zawsze aktualne były zainteresowania religijne, które doprowadziły go do przyjęcia w 1865 roku niższych święceń kapłańskich¹⁶¹, a także znacznie wpłynęły na tematykę i charakter jego twórczości, w której po 1860 roku dominują oratoria, hymny, motety i msze. Koniecznie należy wspomnieć również o pismach Liszta dotyczących muzyki programowej i artykułujących marzenie o „osiągnięciu najgłębszego związku muzyki z poezją”¹⁶², który urzeczywistniłby odnowienie tradycyjnej formy wypełnionej treścią dźwiękową, a która maluje i opisuje¹⁶³. Czysta, nieprogramowa muzyka instrumentalna może być zaledwie arabeską dźwiękową¹⁶⁴. Sever w jednej z kolejnych strof metatekstualnie określa wiersz jako noszący znamiona arabeski: „arabeska pjesma”¹⁶⁵. Cvjetko Milanja pisze o „logice dźwiękowej arabeski” występującej w określonym typie wierszy Severa (określa je jako drugi typ wierszy).

Nositelj je značenja metafora, sintagma ili riječ koje su međusobno grupirane, povezane i isprovocirane zvukovnim asocijativnim lancem. Prema tome vodi ih „logika” **zvukovne arabeske**¹⁶⁶ i mozaičnosti, kad je o tehnologiji (stilu) riječ, i kulturnoga „košmara”, kad je o ideji (svijeta) riječ. Zato se ima dojam da je ta mozaičnost dispartna, nekoherentna, nekonzistentna i kumulativna. A zapravo „mistificirajuća” mjesta prozvod su određenih kulturnih i civilizacijskih toposa, to jest interteksta, koji u svom kontekstu imaju određena značenja — povijesna, kulturna, religijska, filozofska i druga. Normalno je stoga da jedan dio toga značenja „vuku” sa sobom, pa će u novom kontekstu (Severovu) oni dobiti ili stupanj puke mistifikacije, što u Severa nije baš rijetko, ili nove kontekstualne konstelacije¹⁶⁷.

W tekście wiersza pojawiają się dalej postacie mniszki Jefimiji i serbskiego poety Milana Rakicia. Wprowadzenie tych postaci pociąga za sobą kolejny ważny kontekst interpretacyjny. Rakić napisał wiersz *Jefimija*, Sever natomiast w swoim wierszu dokonuje zestawienia czy też „nawarstwienia” dwu postaci pochodzących z dwu różnych wierszy Rakicia. Mówi o mistycznej Jefimiji:

Nož na oltar, na ikonu
blistava Jefimija vadi
a onda
ne kazavši ništa nikomu
vrati ga nazad i gladi

Pogledom gladi ovu ikonu
i neku sjajnu fresku

Potem zaś dodaje:

Jemifija¹⁶⁸ je riječ
Milan Rakić
To su dvije riječi
A tko joj je izbo oči
Šiptar oliti skiptar
Svrati u zavičaj
Zavij se u svoju šutnju¹⁶⁹.

Wspomnienie wykłutych oczu ma jednak związek nie z *Jefimiją* Rakicia, lecz z *Simonidą*. To Simonidzie, wyobrażonej na kościelnym fresku, nożem wydłubano oczy. O oględzinach uszkodzonego malowidła traktuje wiersz Rakicia *Simonida*:

Simonida

Iskopaše ti oči, lepa sliko
Večeri jedne na kamenoj,
Znajući da ga tad ne vidi niko,
Arbanas ti je nožem izbo oči.

Ali dirnuti rukom nije hteo
Ni otmeno ti lice, niti usta,
Ni zlatnu krunu, ni kraljevski veo,
Pod kojim leži kosa tvoja gusta.

I sad u crkvi, na kamenom stubu,
U iskićenom mozaik-odelu,
Dok mirno snosiš sudbu svoju grubu,
Gledam te tużnu, svećanu, i belu;

I kao zvezde ugašene, koje
Čoveku ipak šalju svetlost svoju,
Te čovek vidi sjaj, oblik, i boju
Dalekih zvezda što već ne postoje,

Tako na mene, sa mračnog zida,
Na počađaloj i starinskoj ploči,
Sijaju sada, tużna Simonida,
Tvoje već davno iskopane oči¹⁷⁰.

Motyw oczu wskazuje na obecność w tekście Severa cytatu nie wprost, zapośredniczonego przez pojawienie się postaci Jefimiji. Jest także, raczej ironicznym,

sygnałem kierującym uwagę na poznawczy spór o wagę i parytet percepcji za pomocą zmysłu oka lub ucha. Symptomatyczna dla Severa jest refleksja nad aparatem poznawczym — narzędziem poznania zmysłowego (oczy), których przedstawiona ręką artysty tytułowa Simonida zostaje pozbawiona.

Warto wspomnieć jeszcze o jednym skojarzeniu, które może przywoływać postać Jefimiji. Swego czasu trio Lutajuća Srca wykonywało piosenkę autorstwa Dženana Salkovicia pod tytułem *Jefimija*, za którą otrzymało w 1973 roku nagrodę „Vaš šlager sezone” Związku Kompozytorów Jugosławii (Savez kompozitora Jugoslavije). Możemy zatem mieć tu do czynienia również z „muzycznym makrocytatem” włączonym w przestrzeń wiersza (podobnie jak w przypadku piosenki *Yesterday* zespołu The Beatles, przywołanej w wierszu *Pismo o lišću koje pada*¹⁷¹).

Próba analizy wiersza *O zvok za zvokom...* wskazuje kilka wybranych możliwości interpretacyjnych, które można podjąć podczas refleksji nastawionej na śledzenie muzycznych tropów. Zważywszy dużą rozpiętość muzycznych odniesień i stosowanych przez poetę sposobów tematyzowania muzyki, w wierszu można wyodrębnić zarówno wielopłaszczyznowe odwołania do estetyki muzycznej romantyzmu (relacje dwu kompozytorów, twórczość, estetyka wykonawcza, estetyka aktu twórczego), jak i do postmodernistycznej dźwiękowości.

5.3. Berislava Šipuša muzyczna adaptacja *Anarhokora*

Jeśli jest się zwolennikiem tezy, że po teksty poetów najbardziej muzycznych, czyli tych, których twórczość w znacznym stopniu nacechowana jest muzycznością, chętnie sięgają kompozytorzy, to teza ta dotyczyć może również Josipa Severa. Jego inspirowana dźwiękami i muzyką spuścizna zyskała dopełnienie — ukoronowanie, o jakim można mówić jedynie z chwilą nawiązania obopólnego dialogu między poetą i kompozytorem.

Prawykonany 7 stycznia 2008 roku utwór współcześnie żyjącego chorwackiego kompozytora, Berislava Šipuša, nosi tytuł *Anarhokor*. Zbieżność tytułu kompozycji i drugiego tomu poezji Josipa Severa nie jest oczywiście przypadkowa. Poza nawiązaniem do wierszy Severa tytuł muzycznego dzieła odnosi się także do grupy rockowej, która właśnie pod nazwą *Anarhokor* prowadziła swą działalność w latach osiemdziesiątych minionego stulecia. Kompozycja Šipuša nie jest adaptacją jednego tylko, konkretnego utworu Josipa Severa. Odnosi się do całego tomu *Anarhokor*. Jednocześnie stanowi swoisty *hommage* dla zespołu, który przyjął tytuł *Anarhokora* jako swój szyld, oddając tym samym hołd kultowej postaci poety.

Muzyczny *Anarhokor* jest utworem przeznaczonym na zespół perkusistów. Kompozytor mówi o nim jako o kilku minutach wypełnionych „teatrem, dźwiękami, szumami i uderzeniami”. Prawykonała go grupa biNg bang (skupiająca studentów Igora Lešnika) podczas koncertu inauguracyjnego V. międzynarodni udaraljkaški tjedan IPEW (7–13 stycznia 2008 roku) w Bjelovarze.

Efektna skladba, čiji sam naslov otkriva karakter i okvire, pokušava organizirati zvukovni kaos, osvojajući velik dinamički prostor od najtiših šumova do najprodornijih štoviše pomalo uhu smetajućih zvukova. Pri tomu svirače upošljava i kao nosioce glasa kao instrumenta, dajući im zadatak izvikivanja ili pak šaptanja slogova¹⁷².

Komentowany w recenzji „chaos dźwiękowy” i „dużą przestrzeń dynamiczną”, od cichych szumów po dźwięki przenikliwe, można kojarzyć z dźwiękowością uruchamianą przez Severa w jego twórczości, gdzie „blješti odiseja zvukovne magije na trepavom i neograničenom ekranu svjetske civilizacije”¹⁷³. Muzycy nie tylko grają na instrumentach, lecz przyjmują również rolę śpiewaków w „anarcho-chórze”. Kompozytor nie powierza im wykonania skomplikowanych partii wokalnych ani nawet prostych pochodów melodycznych. Artyści wypowiadają sylaby, głoski. Mówią, szepcą, pokrzykują, skandują.

Šipuš wyzyskał w kompozycji *Anarhokor* instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości dźwięku. Tym samym nie było możliwe tradycyjne operowanie materiałem melodycznym. Zamiast tego rozplanował dramaturgię utworu w oparciu o cieniowanie dynamiczne i wyzyskał kontrastujące rytmiczne motywy. Ponadto włączył do kompozycji elementy teatru instrumentalnego.

Šipuš [...] svjesno lišen mogućnosti tradicionalne motivičke razrade melodijske građe, ovdje istražuje mogućnost gradnje dramaturgije kontrastiranjem raznih dinamičkih i ritamskih situacija. Tome su pridodane i naznake instrumentalnog teatra, iako je skladba svojom kvalitetom mirno mogla proći i bez njih¹⁷⁴.

5 stycznia 2011 roku utwór skomponowany przez Ivana Kapeca do programowego wiersza *muzika vida* Josipa Severa został wydany w ramach kompilacji *Ritam & Rif — Mala antologija hrvatskog pjesništva* przy czasopiśmie „Poezija”¹⁷⁵. Kompozycję wykonali Franciska Fis (śpiew), Ivan Kavec (gitara, programowanie) i Hrvoje Petek (kontrabas). W skład całej muzycznej *Małej antologii chorwackiej poezji* weszło piętnaście kompozycji napisanych do piętnastu tekstów poetyckich chorwackich autorów, które wyselekcjonowali Ervin Jahić, Ivan Herceg, Jadranka Pintarić, Ivica Prtenjača, Marko Pogačar i Roman Simić Bodrožić. Andrej Jakuša i Ante Perković odpowiadali za dobór muzyków i wykonawców. Josip Sever jako

legendarna postać chorwackiej sceny literackiej i autor tekstów inspirujących do umuzyczniania oczywiście nie mógł zostać w tym wyborze pominięty.

¹ Por. R. SERVOISE: *La musicalité des titres chez Stendhal (Seule la lecture à haute voix des titres permet d'en percevoir la musicalité)*. „Études stendhaliennes” 1997, no 1.

² Por. podrozdział 4.3.1. *Czytanie na głos: aspekt wykonawczy — kultowość — partyturowość*.

³ Por. B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta*. Zagreb 1998, s. 27.

⁴ „Upravo je »glas« pojam koji osigurava logičku vezu Ja-govor i koji je posrednik prema onome neizrečenome. Glas upravao govori o samoj strukturi, kako jezika tako i pjesme, on postaje temeljni nositelj značenja — onaj koji imenuje onaj je koji stvara. Time se posvećena uloga glasa izjednačila sa skrivenim Nad-Ja, čiji je izraz sredstvo unošenja zabune. Takav »sakralizirajući« odnos prema ličnoj zamjenici Ja Sever nasljeđuje od Ujevića. U Augustinovoј pjesmi »Zapis na pragu« stoji: »O ja! O ja! Ja sam od sebe i manji i veći./O ja! O ja! Moj drugi i moj treći«, Premda su im poetike različite princip je istovjetan — ukazati na stvarnu instancu pjesme — Nad-ja” (S. SOREL: *Apokaliptika Josipa Severa*. „Riječi” 2002, br. 4, s. 16).

⁵ J.D. BARROW: *Historia naturalna hałasu*. W: IDEM: *Wszelchświat a sztuka. Fizyczne, astro-nomiczne i biologiczne źródła estetyki*. Tłum. J. SKOLIMOWSKI. Warszawa 1999, s. 251.

⁶ Zob. także: G. GODLEWSKI: *Pierwotność kulturowa: sposoby rozumienia*. W: IDEM: *Słowo — pismo — sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*. Warszawa 2008, s. 26—33.

⁷ J. SEVER: *Neronov spjev*. In: IDEM: *Svježa dama Damask trese*. Zagreb 2004, s. 171.

⁸ Por. także: J. SAWICKA: „Filozofia słowa” *Juliana Tuwima*. Wrocław—Warszawa—Kra-ków—Gdańsk 1975, s. 40—41.

⁹ Ibidem, s. 251.

¹⁰ Ibidem, s. 254.

¹¹ E. FUBINI: *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 1997, s. 256.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 257.

¹⁷ Ibidem, s. 314.

¹⁸ Ibidem, s. 315.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Pierwszą formą sztuki jest dla Hegla architektura jako najbardziej symboliczna, drugą zaś sztuka klasyczna, która najpełniej przejawia się w rzeźbie.

²¹ Por. J. SKARBOWSKI: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981, s. 9.

²² G. POMPIDOU: *Les Poètes*. In: IDEM: *Anthologie de la Poésie française*. Paris 1961, s. 35—36.

²³ A.G. MATOŠ: *Pjesme Dragutina M. Domjanića*. In: IDEM: *Sabrana djela*. T. IV. Zagreb 1973, s. 54 i s. 211.

²⁴ M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. „Teksty” 1980, nr 2, s. 81—97.

²⁵ M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych*. Red. A. HEJMEJ. Kraków 2002, s. 46.

²⁶ F. NIETZSCHE: *Narodziny tragedii*. Tłum. B. BARAN. Warszawa 2009, s. 50.

- ²⁷ S. MALLARMÉ: *Le Démon de l'analogie*. In: *Oeuvres complètes*. Paris 1961, s. 272—273.
- ²⁸ B. LEŚMIAN: *Przemiany rzeczywistości*. W: *Utwory rozproszone. Listy*. Zebrał i opracował J. TRZNADEL. Warszawa 1962, s. 183.
- ²⁹ T. RÓŻEWICZ: *Z umarłych rąk Czechowicza*. „Poezja” 1966, nr 6.
- ³⁰ M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. W: *Muzyka w literaturze...*, s. 46.
- ³¹ Ibidem.
- ³² Ibidem.
- ³³ B. CROCE: *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy z włoskiego pod kierunkiem S. GNIADKA. Warszawa 1961, s. 72.
- ³⁴ M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. W: *Muzyka w literaturze...*, s. 51.
- ³⁵ Ibidem, s. 51—52.
- ³⁶ M. JASTRUN: *Początek wiersza*. W: IDEM: *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1960, s. 22.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ Por. J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki*. „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 8.
- ³⁹ M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. W: *Muzyka w literaturze...*, s. 58.
- ⁴⁰ Ibidem, s. 58.
- ⁴¹ Ibidem, s. 59.
- ⁴² „U pjesmi *Sluh tanani jedro napinje* [...] opisuje se, po mišljenju Nadežde Mandelštam, tzv. »predpesennaja trevoga« — »nemir prije pjesme«, duševno stanje, koje prethodi pojavi prvih stihova tj. osviještenome pjesničkom radu, a očituje se, između ostalog, u pjesnikovu poniranju sebe, u njegovu napretnom osluškivanju svog unutrašnjeg glasa. Opisu te početne faze stvaralačkog procesa posvetio je Mandelštam osim spomenute pjesme i nekoliko redakta u članku *Slovo i kul'tura*: »Pjesma živi unutrašnjom slikom«, kaže on, »onim zvučnim odljevkom forme koji anticipira napisanu pjesmu. Još ni jedne riječi nema, a pjesma već zvuči. To zvuči unutrašnja forma, to nju opipava pjesnikov sluh«” (Ž. BENČIĆ: *Oksimoron / Mandelštam*. In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 8. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1990, s. 130—131).
- ⁴³ Zrinjevac — park w Zagrzebiu wchodzący w skład tzw. „zielonej podkowy Lenuciego” okalającej centrum miasta.
- ⁴⁴ I. SUPIČIĆ: *Estetika europske glazbe*. Zagreb 2006, s. 109.
- ⁴⁵ M. GOŁASZEWSKA: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa—Kraków 1997, s. 159.
- ⁴⁶ Wiersz opublikowany tylko w czasopiśmie „Književna revija” 1995, br. 1—2.
- ⁴⁷ „Artysta słowa żywego pełni [...] rolę postaci mediacyjnej” (por. G. GODLEWSKI: *Słowo — pismo — sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*. Warszawa 2008, s. 372).
- ⁴⁸ J. SEVER: *Džingis-kan*. In: IDEM: *Borealni konj*. Zagreb 1989, s. 32.
- ⁴⁹ J. SEVER: *Ou-Džou Ao-Džou...* In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 133.
- ⁵⁰ J. SEVER: *A što da kažem za Kinu...* In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 144.
- ⁵¹ J. SEVER: *klišej kiše*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 30.
- ⁵² Por. K. BAGIĆ: *Živi jezici*. Zagreb 1994, s. 72—73.
- ⁵³ J. SEVER: *klišej kiše*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 30.
- ⁵⁴ Wszystko, co związane ze Wschodem, miało zbliżać do słyszenia dźwięku duszy człowieka (por. A. TUROWSKI: *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910—1930*. Warszawa 1990, s. 75).
- ⁵⁵ „Dźwięczący kosmos” wspomina i Kandinsky; por. ibidem, s. 143.

⁵⁶ J. SEVER: *masa sama*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 63.

⁵⁷ „Według badań antropologów powszechna jest w prymitywnych kulturach wiara, że duchy można przywołać biciem w bębny. [...] Perkusja jest jednym z najbardziej podstawowych zjawisk kulturowych. Występuje zawsze w starożytnych ceremoniach inicjacji i w próbach skontaktowania się ze światem duchów. Rytmiczne bębnienie ułatwia osiąganie stanu ekstazy czy transu, a także zachęca do zsynchronizowanych wspólnych czynności, takich jak taniec. Nie mniej ważne jest tętno uderzeń serca ludzkiego. Przy energicznych ruchach każdego rodzaju zauważalne staje się bicie serca, co pozwala na skojarzenie ekscytujących czynności z własnym wnętrzem” (J.D. BARROW: *Historia naturalna hałasu*. In: IDEM: *Wszechświat a sztuka...*, s. 250—251).

⁵⁸ J. SEVER: *masa sama*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 63.

⁵⁹ J. SEVER: *pogreb*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 29.

⁶⁰ J. SEVER: *balada o jezeru uri*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 61.

⁶¹ J. SEVER: *Kam-velikan*. In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 138.

⁶² Por. TRAN VAN KHE: *Daleki Istok*. In: *Muzika. Ljudi, instrumenti, dela*. Prev. A. BUKAVAC. Red. N. DIFURK. Beograd 1982, s. 44.

⁶³ XUAN KUANG (XUN QUING), XUNZI: *O muzyce*. Tłum. M. RELIGA. In: *Estetyka chińska*. Red. A. ZEMANEK. Kraków 2007, s. 59.

⁶⁴ Ibidem, s. 59—60.

⁶⁵ Por. F. CHENG: *Chińska twórczość poetycka*. Tłum. A. ZEMANEK. W: *Estetyka chińska...*, s. 160.

⁶⁶ Ibidem, s. 160—161.

⁶⁷ *Widzieć Chorwację. Panorama chorwackiej literatury i kultury (1990—2005)*. Red. K. PIENIAŻEK-MARKOVIĆ, G. REM, B. ZIELIŃSKI. Poznań 2005. Tłumaczenia wierszy Severa *Europa* i *Zacisze 1* znajdują się na stronach 131 i 447.

⁶⁸ K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 72—73.

⁶⁹ J. SEVER: *klišeј kiše — Migawka mżawki*. Tłum. A. SZYMAŃSKA. „Most. The Bridge. Journal of croatian literature. O literaturze chorwackiej”. 1991, nr 1—2.

⁷⁰ J. SEVER: *klišeј kiše*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 30.

⁷¹ G. REM: *Melankolični ljetopis hrvatskog pjesništva*. „Zarez” 2004, br. 144—145.

⁷² „Nie historia więc, lecz sposób przedstawienia historii, intonacja zdania, styl wypowiedzi, szczególność języka są odbiciem indywidualności autora, jego natchnienia, jego światopoglądu” (J. STOJANOVIĆ: *Krytyk i struktura przełożonego dzieła*. „Literatura na Świecie” 1984, br. 8, s. 309).

⁷³ K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 72—73.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ „Vlaška ulica — jedna od središnjih ulica u Zagrebu” — pod hasłem „Vlaška”. W: *Veliki rječnik hrvatskog jezika*. Red. V. ANIĆ. Zagreb 2004, s. 1747.

⁷⁶ V.N. KOMISSAROW: *Pewne aspekty rozwoju teorii przekładu w chwili obecnej*. Tłum: K. JOŃCZYK. „Literatura na Świecie” 1986, nr 3, s. 346—348. Szerzej na ten temat pisali również Bożena Pikala-Tokarz, Edward Balcerzan, Anna Legeżyńska.

⁷⁷ L. BAUMAN: *U-vid u stvarnost Josipa Severa*. „Dubrovnik” 1986, br. 4—5, s. 183.

⁷⁸ „Różnica między przekładem a twórczością oryginalną, według teorii artystycznego przekładu, polega na wtórności odzwierciedlenia tej rzeczywistości, którą rekonstruuje tłumacz. Z jednej strony oryginał przedstawia artystyczny obraz jakiejś rzeczywistości, wykreowany przez jego autora, i tłumacz powinien wszechstronnie zrozumieć, «odczuć» tę rzeczywistość, aby w sposób pełnowartościowy odtworzyć ją za pomocą środków innego języka. Z drugiej strony, rzeczywistość ta została już w określony sposób artystyczny odzwierciedlona w oryginale i zadanie tłumacza nie polega na tym, żeby ją przedstawić właśnie tak, jak zrobił autor

oryginału. Można rzec, że sam oryginał w całej jego artystycznej swoistości jest właśnie tą rzeczywistością, z którą ma do czynienia tłumacz i którą odtwarza on w swojej twórczości” (V.N. KOMISSAROW: *Pewne aspekty rozwoju...*, s. 346).

⁷⁹ Orkiestra złożona z instrumentów dętych i perkusyjnych (przyp. aut.).

⁸⁰ J. SEVER: *klišeј kiše*. In: IDEM: *Borealni konj...*

⁸¹ Hasło „glazba”: *Veliki rječnik hrvatskoga jezika...*, s. 355: „Muzyka orkiestry dętej/muzyka strażycka — muzyka wykonywana przez orkiestrę dętą, która gra na wolnym powietrzu, poruszając się” (przekład filologiczny A.R.).

⁸² „Stvarnost se može najdublje doseći nadčulnom percepcijom. Odatle u Severa lomljenje, mrvljenje čula i sinestezija. Između tih lomova nazire se mogućnost nadčulnog” (L. BAUMAN: *U-vid...*, s. 183).

⁸³ Por. K. BAGIĆ: *Diktatura sluha*. „Oko” 1990, br. 5, s. 34.

⁸⁴ L. BAUMAN: *U-vid...*, s. 184.

⁸⁵ G. STEINER: *Topologie kultury*. W: IDEM: *Po Wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Tłum. O. i W. KUBIŃSCY. Kraków 2000, s. 567.

⁸⁶ Szerszą interpretację tego wiersza przedstawiono w podrozdziale 5.2.5. *Słuchanie wielu rzeczy na raz*.

⁸⁷ B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta...*, s. 127.

⁸⁸ A. MATRACKA-KOŚCIELNY: *Poezja a muzyka w twórczości pieśniarskiej Moniuszki do tekstów Mickiewicza*. W: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.* Red. Z. CHECHLIŃSKA. Warszawa 1980. Autorka omawiała także sylabotonizm i tonizm poezji Mickiewicza, w jej warstwie fonicznej zaś „instrumentację” wiersza oraz wyrazy onomatopeiczne i ekspresyjne.

⁸⁹ Zob. przypis nr 27 w rozdziale 1, s. 21 (A. MATRACKA-KOŚCIELNY: *Poezja a muzyka w twórczości pieśniarskiej Moniuszki...*).

⁹⁰ Por. J. OPALSKI: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980.

⁹¹ Ibidem, s. 59.

⁹² Ibidem, s. 60—62.

⁹³ Ibidem, s. 63.

⁹⁴ Ibidem, s. 63—64.

⁹⁵ A. POPRAWA: *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*. „Teksty Drugie” 2004, nr 3 [87], s. 52.

⁹⁶ Ibidem, s. 52.

⁹⁷ J. LENNON, P. MCCARTNEY: *Yesterday*. In: *Help!* Capitol, 1965.

⁹⁸ J. SEVER: *pismo o lišču koje pada*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 69—70.

⁹⁹ W piątej strofie wprowadza Sever słowo „mingtian” oznaczające w standardowym języku chińskim „jutro”, pozostające w opozycji do angielskiego „wczoraj”.

¹⁰⁰ Zob. A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1983, s. 9—10.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Por. N. HARNONCOURT: *Muzyka mową dźwięków*. Tłum. M. CZAJKA. Warszawa 1995, s. 151; M. BUKOFZER: *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*. Tłum. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1970; A. STEFANOVIĆ: *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra français: de Lully à Rameau*. Paris 2006.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta...*, s. 128.

¹⁰⁵ Wytłuszczenie: A.R.

¹⁰⁶ A. DE CURTIS: <http://johnlennon.com/html/biography.aspx>

¹⁰⁷ J. SEVER: *pismo o lišču koje pada*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 70.

¹⁰⁸ Korzystam z wariantu wiersza zamieszczonego w książce *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, w artykule A. Stamacia (IDEM: *Tko govori majstoru?* In: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Zagreb, s. 400—401). Wiersz *Majstore, ugasi svijeću* po raz pierwszy ukazał się drukiem w 1974 roku w czasopiśmie „Forum”. Innym źródłem, na które można wskazać, jest książka *Izabrane pjesme* (S. MIHALIĆ: *Majstore, ugasi svijeću*. In: *Izabrane pjesme*. Zagreb 1980, s. 245).

¹⁰⁹ Por. A. STAMAC: *Tko govori majstoru?* In: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo...*, s. 401.

¹¹⁰ S. MIHALIĆ: *Majstore, ugasi svijeću*. In: *Izabrane pjesme...*, s. 400—401.

¹¹¹ S. SOREL: *Apokaliptika Josipa Severa...*, s. 16.

¹¹² S. MIHALIĆ: *Majstore, ugasi svijeću*. In: *Izabrane pjesme...*, s. 400.

¹¹³ L. BAUER: *Ako je ptica feniks doista ista*. In: L. DUJIĆ, L. BAUER: *Knjiga o Sunčani i Severu*. Sisak 2010, s. 93.

¹¹⁴ J. SEVER: *O zvok za zvokom...* In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 87—88.

¹¹⁵ Ibidem, s. 88.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Por. A. STAMAC: *Tko govori majstoru?* In: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo...*, s. 405—406.

¹¹⁸ Ibidem, s. 406.

¹¹⁹ Według Sanjina Sorela „Svaki je subjekt potencijalni prorok — mogła bi glasiti максима. Subjekt [...] postaje prorok pozvan tumačiti zakonitosti vremena i prostora, svih povijesnih mijena, a da se pritom služi *tajnim, eliptičnim, šifriranim* jezikom ili pak naturalističkom denotativnošću i slikovitošću” (S. SOREL: *Apokaliptika Josipa Severa...*, s. 16).

¹²⁰ A. STAMAC: *Tko govori majstoru?* In: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo...*, s. 406.

¹²¹ K. KWIATKOWSKI: *Dla każdego coś miłego. Muzyczne Biennale w Zagrzebiu, 19—28 kwietnia 2007*. „Ruch Muzyczny” 2007, nr 11.

¹²² R. CHŁOPICKA: *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*. Kraków 2000, s. 11—16.

¹²³ www.biennale-zagreb.hr oraz biennale.cantus.hr

¹²⁴ Zob. tabele przedstawiające zestawienie ważniejszych utworów Krzysztofa Pendereckiego (str. 122).

¹²⁵ Por. R. CHŁOPICKA: *Krzysztof Penderecki...*, s. 43—56.

¹²⁶ Zob. także: *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja*. Red. M. TOMASZEWSKI. Kraków 1996.

¹²⁷ Zbieżne mogą być niektóre myśli Pendereckiego na temat pojmowania tradycji i muzyki nowej z poglądami Stockhausena. Ten ostatni ujawnił je w trzech tomach tekstów teoretycznych „wyjaśniających jego drogę, drogę twórczą innych, wreszcie warunki, w jakich nowa twórczość dochodzi do głosu”. Fragment jednego z nich koreluje z aspektem pojmowania muzycznych tradycji i czerpania z nich. „Gdy mówię: nowa muzyka — powiada Stockhausen — ma to swój określony sens, niesłuszne bowiem jest twierdzenie, jak się to często przyjmuje, że pomiędzy dawną muzyką a nową nie ma istotnych różnic. W rzeczywistości nowa muzyka jest [...] muzyką niesamowitą, nieznaną nawet dla tych, którzy ją odkrywają, którzy ją powołują do istnienia. Natomiast wówczas, gdy się ją słyszy, pobudza ona do nowego sposobu myślenia i odczuwania. Owo myślenie i odczuwanie ewokowane przez nową muzykę pozwala z kolei gromadzić nowe doświadczenia” (B. SCHAEFFER: *Kompozytorzy XX wieku*. Kraków 1990, s. 153—154).

¹²⁸ K. PENDERECKI: *Labirynt czasu*. Warszawa 1997, s. 72.

¹²⁹ Ibidem, s. 39.

¹³⁰ Por. J. OPALSKI: *O sposobach istnienia utworu muzycznego...*, s. 62.

¹³¹ J. SEVER: *Jesu li to bili vatrogasci...* In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 73.

¹³² W wierszu *Prorok od veselja* z tomu *Diktator* poeta deklaruje: „imam poput klavira vrlo oprezne uši” (J. SEVER: *Prorok od veselja*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 42). Warto zwrócić uwagę, jak różne pokłady znaczeń może uruchamiać ten sam trop muzyczny (w tym wypadku fortepian).

¹³³ J. SEVER: *Jesu li to bili vatrogasci...* In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 73.

¹³⁴ J. SEVER: *Diktator*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 42.

¹³⁵ J. SEVER: *muzika vida*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 23.

¹³⁶ Por. K. BAGIĆ: *Živi jezici...*, s. 65—66.

¹³⁷ W omawianym fragmencie wiersza muzyka zapośredniczona muzycznością II zostaje powołana celem wyrażania treści związanych z wiarą chrześcijańską i jej genezą. Pełne ich wyinterpretowanie należy pozostawić na inną okazję.

¹³⁸ K. WILKOSZEWSKA: *Czym jest postmodernizm?* Kraków 1997, s. 42.

¹³⁹ Por. D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 20.

¹⁴⁰ B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta...*, s. 129.

¹⁴¹ J. KUTNIK: *John Cage. Przypadek paradoksalny*. Lublin 1993, s. 46.

¹⁴² J. SEVER: *O zvok za zvokom...* In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 87—88.

¹⁴³ Por. R. KOLARZOWA: *Postmodernizm w muzyce*. Warszawa 1993, s. 50—51.

¹⁴⁴ B. BOŠNJAK: *Modeli moderniteta...*, s. 86—87.

¹⁴⁵ Por. G. REM: *Fragment o kulturnom postmodernom hrvatskom pjesniku Josipu Severu*. „Riječi” 2002, br. 2, s. 12.

¹⁴⁶ S. RIEGER: *Mózg kontrapunktyczny*. W: IDEM: *Glenn Gould czyli sztuka fugi*. Gdańsk 1997.

¹⁴⁷ J.D. BARROW: *Historia naturalna hałasu*. W: IDEM: *Wszechświat a sztuka...*, s. 273.

¹⁴⁸ M. McLUHAN: *Wybór tekstów*. Tłum. E. RÓŻAŁSKA, J.M. STOKŁOSA. Poznań 2001, s. 225.

¹⁴⁹ Por. D. CHATEAU: *Efekt zappingu*. Tłum. I. OSTASZEWSKA. W: *Pejzaże audiowizualne*. Red. A. GWÓŹDŹ. Kraków 1997, s. 157—158.

¹⁵⁰ „Lingwisticka analiza pokazuje da neke sličnosti u zaumu Hljbničkova i Artauda mogu potjecati od jednakoga utjecaja drugih jezika, posebice sanskrita: obojica su u različito vrijeme stvarali kompozicije na temu svetoga budističkoga sloga *om* (a+u+m). Ali za druge zaprepasujuće podudarnosti Artauda i Hljbničkova trebat će potražiti dublja objašnjenja. Moguće je da su se u zaumu ovih (i drugih) velikih pjesnika pojavile crte zajedničke raznim izumljenim (između ostalih i glasolaliji) jezicima i jeziku ranog djetinjstva. O tome posebno govore oblici s nazaliziranim suglasnicima kao što je »Manč! Manč!« u predsmrtnom kriku faraona Amen-hotepa iz *Ka*, koji je toliko obuzimao samoga Hljbničkova” (cyt. za: V.V. IVANOV: *Hljbničkov i tipologija avangarde XX. stoljeća*. In: *Pojmovnik ruske avangarde...*, s. 280).

¹⁵¹ J. SEVER: *O zvok za zvokom...* In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 87.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ „Toponomastika ove galaksije posuta krvlju Šopena”. Ibidem.

¹⁵⁴ J. IWASZKIEWICZ: *Chopin*. Kraków 1984.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 147.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 148.

¹⁵⁸ Jednym z esejów Seamusa Heaneya w wyborze *Zawierzyć poezji* jest tekst pod tytułem *Wczuć się w słowa*, stanowiący, jak się wydaje, bezpośrednie przełożenie na sytuację uprawiania sztuki muzycznej i na akt twórczy — ważne dla interpretacji omawianego fragmentu wiersza. Heaney zwraca uwagę na aspekt „odnajdywania głosu”, czyli „takiego nasycania własnych słów

własnym uczuciem, że czuje się w nich autora”. Transpozycja przedstawionej myśli Heaney’a na grunt sztuki dźwięków może być dwojaka. W obu wariantach dotyczyć będzie, by podążyć dosłownie za frazą Heaney’a, „nasycań własnych dźwięków uczuciem”. Od tego momentu należy wprowadzić rozróżnienie ze względu na to, kto będzie nasycał dźwięki uczuciem. Może to być bowiem kompozytor, którego rozpoznamy w skomponowanym przez niego utworze — w zapisanych przez niego dźwiękach — albo też wykonawca, pianista, odtwórca, którego sposób gry będzie tak bardzo charakterystyczny, że możliwy do zidentyfikowania tylko i wyłącznie z jego osobą, nasycony jego osobą. W omawianym wierszu Josipa Severa może więc chodzić tak o Liszta-pianistę, jak i Liszta-kompozytora, lub też o jedno i drugie. Dla pełniejszego zobrazowania przeprowadzonej transpozycji można zaproponować jeszcze inne fragmenty wykładu Heaney’a, jak chociażby ten: „Głos poetycki prawdopodobnie pozostaje w bardzo intymnym związku z naturalnym głosem poety, głosem, który on słyszy jako idealny recytator tworzonych przez siebie utworów” lub ten: „istnieje pewien związek między duszą naturalnego głosu poety a duszą jego głosu poetyckiego [...]”, oczywiście zakładając, że postać poety zastąpimy postacią kompozytora wraz z jego dźwiękowymi wizjami i komponowanymi przezeń utworami (por. S. HEANEY: *Wczuć się w słowa*. Tłum. A. SZUBA. W: S. HEANEY: *Zawierzyć poezji*. Kraków 1996, s. 33—34).

¹⁵⁹ J. SEVER: *O zvok za zvokom...*. In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 87.

¹⁶⁰ Manasija — jeden z najpiękniejszych klasztorów serbskich, wzniesiony na początku XV wieku przez Stefana Lazarevicia. Znajduje się w pobliżu miasta Despotovac w środkowej Serbii.

¹⁶¹ Por. *Przewodnik koncertowy*. Red. T. CHYLIŃSKA, S. HARASCHIN, B. SCHÄFFER. Kraków 1973, s. 438.

¹⁶² E. FUBINI: *Muzyka i synteza sztuk*. W: IDEM: *Historia estetyki muzycznej...*, s. 308.

¹⁶³ Por. *ibidem*, s. 310.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 311.

¹⁶⁵ W muzyce arabeska to miniatura instrumentalna, którą cechuje fantazyjna forma i kapryśny charakter.

¹⁶⁶ Wytłuszczenie A.R.

¹⁶⁷ C. MILANJA: *O Severovu pjesništvu*. „Riječi” 2002, br. 4, s. 6.

¹⁶⁸ W tej strofie (7) Sever celowo zapisuje błędnie imię Jefimiji, w odróżnieniu od strofy 5, w której imię zostaje podane w poprawnej formie.

¹⁶⁹ J. SEVER: *O zvok za zvokom...*. In: IDEM: *Svježa dama...*, s. 88.

¹⁷⁰ guskova.ru/q?a=l&doc=/~mladich/Milan_Rakich/Simonida. Por. także: M. RAKIĆ: *Simonida*. Tłum. J. WACZKÓW. „Literatura na Świecie” 1980, nr 12, s. 4.

¹⁷¹ J. SEVER: *Pismo o lišću koje pada*. In: IDEM: *Borealni konj...*, s. 69.

¹⁷² M. ŠPOLJARIĆ: *Od Bachovih fuga do meksičkih boja*. „Vjesnik” 2008, 15.1. (www.vjesnik.com).

¹⁷³ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj...*, s. 17.

¹⁷⁴ M. ŠPOLJARIĆ: *Od Bachovih fuga do meksičkih boja...*

¹⁷⁵ Por. <http://www.muzika.hr/clanak/30161/albumi/ritam-rif-poezija-i-glazba-pobjednicki-tandem-vjecnosti.aspx> oraz D. JAGATIĆ: *Ritam & Rif: Mala antologija hrvatskog pjesništva*. <http://www.tportal.hr/showtime/glazba/108760/Ritam-Rif-Mala-antologija-hrvatskogpjesnistva.html>

Zakończenie

Kończąc rozważania o poezji Josipa Severa, obserwacje badawcze można chyba zamknąć stwierdzeniem, że muzyczność jako zjawisko dotyczące konkretnej grupy tekstów literackich, poetyckich, a zatem określona muzyczność dzieła literackiego bywa warunkowana nie tylko konceptami estetycznymi, ale i odpowiadającą tym tekstom muzycznością rzeczywistości, w której te dzieła powstawały. Muzyczność dzieła literackiego udaje się w niektórych przypadkach łączyć z muzycznością rzeczywistości, unaocznić zachodzącą między nimi odpowiedniość i scharakteryzować ją.

Dookreślanie muzyczności literackiej jest możliwe, gdy:

- występuje przynależność dzieła (pojedynczego lub grup dzieł) do konkretnej tradycji (kultury) i do muzyczności tej konkretnej tradycji (kultury),
- audiosfera/fonosfera/sonosfera, w której „zanurzony” był twórca, jest rekonstruowalna w oparciu o sygnały płynące z dzieła poetyckiego (literackiego) i/bądź programu poetyckiego, a także zapisy autobiograficzne, ewentualnie pisma estetyczne traktujące o muzyce,
- istnieje określony program poetycki ujawniający powiązania z daną muzyką/muzycznością,
- muzyczne upodobania artysty wywierały zauważalny wpływ na sposób kształtowania muzyczności w jego dziele literackim.

Wyżej wymienione czynniki stanowią o możliwości pełniejszych charakterystyk muzyczności i sprzężone są z funkcjonującymi w danym utworze (lub utworach) trzema poziomami muzyczności dzieła literackiego. Wskazane poziomy częstokroć otwierają szerokie pola odniesień, promieniując w stronę innych muzyczności. Postrzeganie ich przez odmienne pryzmaty oddaje im należną wartość w postaci pełniejszego nadania jakości. Nie chodzi bynajmniej o to, by muzyczność za wszelką cenę dodatkowo charakteryzować. Gdy jednak jest to możliwe, nie trzeba poprzestawać na samej tylko konstatacji istnienia muzyczności.

Warto sięgnąć po przykłady dosyć oczywiste, obrazujące i uzasadniające dookreślanie muzyczności. Jako *exemplum* może posłużyć cykl *Symfonii* Mirosława Krleży, a konkretnie przynależący do tego cyklu poemat symfoniczny *Pan*. Dzieło Krleży wiąże się z kompozycją Claude’a Debussy’ego. Ten przedstawiciel impresjonizmu w muzyce napisał poemat symfoniczny *Popołudnie fauna* (*Prélude à l’après-midi d’un faune*), zainspirowany¹ tekstem *L’après-midi d’un faune*, którego autorem jest z kolei Stefan Mallarmé. *Pan* Krleży nacechowany jest impresjonistycznie, co ujawnia się w pejzażowości utworu. Wnikliwe badania

Symfonii (w tym poematu *Pan*), których nie będziemy tutaj teraz przywoływać², pozwalają charakteryzować muzyczność poetyckiego cyklu na kilka sposobów. Ze względu na faktyczną, a nie tylko wynikającą z tytułu (tytuł „symfonie” nie musi być warunkiem jakości symfonicznej utworu literackiego; może ją na przykład tylko pozorować) symfoniczność cyklu, można mówić na pewno o walorze symfonicznym jego muzyczności. Symfoniczna muzyczność (muzyczność typu symfonicznego) Krleżańskich poematów jest wynikiem ich uwarunkowań konstrukcyjnych. W przypadku symfonii (poematu symfonicznego) *Pan* możliwe było odtworzenie partyturowej, symfonicznej architektury na podstawie ustrukturywania tekstu poetyckiego. Na poziomie badania muzyczności w dziele literackim można więc było uznać istnienie wymiaru muzyczności III (konstrukcja typowa dla poematu symfonicznego) w poemacie *Pan*. Istnieją jednak i inne korelaty, takie jak impresjonistyczna kompozycja Debussy’ego, do której Krleża nawiązuje, a także, ogólniej, muzyczność nosząca znamiona symbolizmu i impresjonizmu. Krleża uruchamia, w ramach transponowanej na grunt poetycki struktury symfonicznej, określone strategie będące strategiami charakterystycznymi dla tych podejmowanych przez kompozytorów fin-de-siècle’u. Dla tego okresu w muzyce typowe były m.in.: programowość, operowanie pentatoniką, skalą całotonową, dysonanse, traktowanie brzmienia, dynamiki i artykulacji jako naczelných środków wyrazu. Krleża konsekwentnie do nich nawiązuje: do programowości (poprzez Debussy’ego do tekstu Mallarmégo; o ile w przypadku programowości muzycznej mówi się o istniejącym dla danej kompozycji programie pozamuzycznym, tak w przypadku nawiązania Krleży można by mówić także o programie pozaliterackim), operuje masami brzmieniowymi, przywołuje dysonanse, stosuje cieniowania dynamiczne. Krleża konsekwentnie naśladuje określone zabiegi kompozytorskie. Z tego też powodu muzyczność symfonii *Pan* można dookreślać również jako kreowaną na sposób symbolistyczny i impresjonistyczny. Była wcześniej już mowa o czynnikach, które powinny zaistnieć, by ewentualna typologizacja muzyczności stała się prawdopodobna. *Pan* Krleży spełnia warunek nawiązania do określonej estetyki muzycznej, mianowicie estetyki fin-de-siècle’u. Cały cykl *Simfonije* nawiązuje zaś do tradycji gatunku muzycznego, jakim jest symfonia. Widać tutaj, jak określone cechy muzyczności — wyodrębniono cechę impresjonistyczną, symbolistyczną i symfoniczną — dotyczyć mogą odpowiednio pojedynczego dzieła lub kilku dzieł danego autora.

Inny pochodzący z bogatej spuścizny Krleży przykład pokazuje, jak łączy się muzyczność dzieła z audiosferą, w której funkcjonował twórca. Obszerny esej *Dzieciństwo w Agramie*³ (*Djetinjstvo u Agramu*) ma charakter wspomnieniowy. Stanowi rejestr pierwszych, dziecięcych wzruszeń pisarza, także tych powodowanych muzyką. Opis zagrzebskiej rzeczywistości uwzględnia zatem informacje dotyczące audiosfery, w której funkcjonował pisarz. Opisywana „kantylena kaptolskiego *allegro appassionato* w grzmocie organów i dymie kadzidła”⁴ prócz tego, że stanowi świadectwo doznań powodowanych muzyką organową, jest tak-

że fragmentem audiosfery zagrzebskiej dzielnicy Kaptol. *Dzieciństwo w Agramie*, a także inne autobiograficzne zapisy Krleży, pozwalają mówić o audio-, sono- i fonosferycznej muzyczności wybranych lokalizacji (na przykład zagrzebskiej), którym pisarz poświęcał uwagę.

Casus Krleży jest symptomatyczny dla paradygmatu modernistycznego. Poezja Josipa Severa natomiast, otwarta na wielogłosowość tradycji, kumuluje cechy paradygmatu postmodernistycznego. Także w przypadku Severa istnieje możliwość pewnych uściśleń, jeśli chodzi o charakterystykę muzyczności dzieła chorwackiego poety. Jednym z powodów, dla których warto podejmować próbę dookreślenia muzyczności poezji Severa, jest jej dźwiękowość. Nie chodzi jednak o pierwszy z trzech poziomów muzyczności dzieła literackiego, czyli o naddaną organizację brzmieniową tekstu, omawianą w rozdziale 4 tej książki, lecz o dźwięki i brzmienia przez Severa nazywane, opisywane, tematyzowane. Przynależą one jako tropy muzyczne do sfery muzyczności II. Egzystują w niej bądź jako dźwięki pojedyncze, bez żadnych harmoniczných korelatów, bądź w ramach powoływanej przez poetę dysonansowości, atonalności. Josip Sever odnosi się więc do konkretnych techniczno-estetycznych kompozytorskich założeń XX wieku. Należy wskazać, że powołuje się na specyficzną sytuację panującą w muzyce XX wieku, czyli w muzycznie niejednorodnym postmodernizmie, w którym „można zauważyć kilka równoległych, różniących się w założeniach orientacji”⁵. Do takiej refleksji prowadzą liczne, bardzo zróżnicowane, osadzone na poziomie muzyczności II sygnały. Wydaje się, że od czytelnika poezji Severa, gdyby miał się on skupiać wyłącznie na samych jej muzycznych aspektach, wymagać trzeba różnych dyspozycji odbiorczych. Krzysztof Szwejgier zauważa właśnie, że kontakt z wielonurtowymi postmodernistycznymi dziełami muzycznymi „wymaga każdorazowo odmiennej dyspozycji odbiorczej”⁶. Można więc uznać, że muzyczność poezji Severa zyskuje jakości typowo postmodernistyczne. Specyfika tej muzyczności pozwala czytelnikowi odwoływać się do muzycznych tradycji epok minionych (starożytność, romantyzm), do orientu, dostrzegać nawiązania do nowszych tendencji w muzyce, eksploatujących dysonansowość, atonalność, punktualizm, nieprzewidywalną rytmiczność, przekraczanie barier percepcyjnych, kolażowość i cytatość. Czynniki, które w przypadku poezji Severa pozwalają dookreślać muzyczność, są następujące:

- 1) był melomanem;
- 2) przejawiał upodobanie do tego, co muzyczne i dźwiękowe w zapisach autobiograficznych (rola muzyki i dźwięku w procesie kreatywnym), w utworach poetyckich i refleksji estetyczno-kulturowej;
- 3) był nie tylko autorem swoich dzieł, ale także ich wykonawcą, *performerem*;
- 4) program poetycki ujęty w wierszu *muzika vida* wskazuje na istotną rolę pierwiastka muzycznego i percepcji słuchowej;
- 5) w jego twórczości rozpoznawalne są trzy poziomy muzyczności oraz inwarianty partyturowości;

- 6) podmiot liryczny jest podmiotem nastawionym na słuchanie, rozpoznawanie, rozumienie;
- 7) dysponent reguł lirycznych wymaga różnych dyspozycji odbiorczych od czytelnika (słuchacza), podobnie jak wymaga tego muzyka w postmodernizmie;
- 8) osłuchiwanie języka staje się zadaniem dla poety i dla czytelnika, od obu wymaga erudycyjnej wiedzy, zwłaszcza w perspektywie zmieniających się formuł muzyczności;
- 9) muzyczne jakości jego dzieła zainspirowały Berislava Šipuća do skomponowania utworu *Anarhokor*.

Muzyczność poezji chorwackiego twórcy cechuje imponujące zróżnicowanie. Postrzegana w odniesieniu do całokształtu dzieła, zyskuje miano muzyczności mnogiej, ponowoczesnej, inspirowanej muzyką postmodernizmu i dźwiękowością postmodernistycznej rzeczywistości. Na podstawie wybranych utworów można natomiast przeprowadzić charakterystyki uszczegóławiające i rozpoznać następujące cechy muzyczności: nomadyczną (muzyczność sprzężona z postawami pozostających w ciągłym ruchu podmiotów lirycznych), synestezijną (warunkowaną przez synestezijny koncept poetycki), starożytnych estetyk muzycznych Europy i Dalekiego Wschodu (muzyczność związana z tradycją pitagorską i koncepcją Wielkiej Jedni) oraz sono-, fono- i audiosferyczną (muzyczność zagrzebskich przestrzeni). Jakość symfoniczną w odniesieniu do poematów Severa sygnalizował Željko Ivanjek (por. s. 52). Biorąc pod uwagę rozległą wiedzę poety, przywoływane przez niego tradycje i kultury, znaki, dźwięki, motywy, tematy, nazwiska, alegorie, mitemy, symbole można uznać, że postmodernistycznie rozumiana symfoniczność jest właściwością, która charakteryzuje poematy Severa, dotyczy różnych poziomów muzyczności, ale również cechuje ogół poetyckiego opus.

¹ Sam kompozytor uważał swe dzieło za bardzo swobodną transpozycję wiersza na język muzyczny (por. B. SCHAEFFER: *Kompozytorzy XX wieku...*, s. 16).

² Tematyką muzyczności cyklu *Symfonii* zajmowałam się w artykułach: A. RUTAR: O Krležy — symfoniku, jego „rozmowie” z Hektorem Berliozem i tańczących wariantach Ja. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. CZAPIK-LITYŃSKA i M. BUCZEK. Katowice 2005 oraz A. RUTAR: *Književna „partitura” simfonijske pjesme „Pan” Miroslava Krleže. „Gradovrh”*. Br. 3, Tuzla 2006, a także w pracy magisterskiej: *Ekspresjonizm, Krleža, Symfonie — problematyka muzyczności*.

³ M. KRLEŽA: *Dzieciństwo w Agramie*. W: IDEM: *Dzienniki i eseje*. Tłum. J. WIERZBICKI. Łódź 1984.

⁴ Ibidem, s. 86.

⁵ K. SZWAJGIER: *Chimera recepcji muzycznej*. W: *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja*. Red. M. TOMASZEWSKI. Kraków 1996, s. 128.

⁶ Ibidem.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa (w porządku chronologicznym)

- SEVER J.: *Diktator*. Zagreb 1969.
SEVER J.: *Anarhokor*. Zagreb 1977.
SEVER J.: *Borealni konj*. Zagreb 1989.
SEVER J.: *Svježa dama Damask trese*. Zagreb 2004.

Bibliografia przedmiotowa (w porządku alfabetycznym)

- BACHELARD G.: *Wyobrażenia poetycka*. Tłum. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975.
BAGIĆ K.: *Diktatura sluha*. „Oko” 1990, br. 5.
BAGIĆ K.: *Mogućnost interpretacije pjesničkoga teksta ili „zvučni vatromet” „Bitke” Josipa Severa*. „Umjetnost riječi” 1990, br. 4.
BAGIĆ K.: *Živi jezici*. Zagreb 1994.
BARAN B.: *Postmodernizm literacki*. W: IDEM: *Postmodernizm i końce wieku*. Kraków 2003.
BARAŃCZAK A.: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1983.
BARTHES R.: *L'Obvie et l'Obtus*. Paris 1973.
BAUMAN L.: *U-vid u stvarnost Josipa Severa*. „Dubrovnik” 1986, br. 4/5.
BAUMAN Z.: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994.
BAUMAN Z.: *Etyka ponowoczesna*. Warszawa 1996.
BEKER M.: *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb 1995.
BENČIĆ Ž.: *Oksimoron / Mandelštam*. In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 8. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1990.
BENČIĆ RIMAY T.: *Augustine, ti si gusta istina!*. In: EADEM: *Um na mjesec putuje*. Zagreb 2005.
BENČIĆ RIMAY T.: *Gomile i krda*. „Vijenac” 2004, br. 28.
BIELIK-ROBSON A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
BIŁOSNIĆ T.M.: *Josip Sever: Anarhokor*. „Dometi” 1979, br. 12.
BIŁAS-PLESZAK E.: *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice 2005.

- BŁOŃSKI J.: *Ut musica poësis*. W: *Muzyka w literaturze*. Red. A. HEJMEJ. Kraków 2002.
- BORROW J.D.: *Wszechświat a sztuka. Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*. Tłum. J. SKOLIMOWSKI. Warszawa 1999.
- BOŠKOVIĆ I.: *Marko Marulić i glazba*. In: *Litteraria, musicalia et theatralia. Glazbene teme*. Sv. 2. Split 2003.
- BOŠNJAK B.: *Apokalipsa avangarde*. Rijeka 1982.
- BOŠNJAK B.: *Modeli moderniteta*. Zagreb 1998.
- BOŠNJAK B.: *Na strani/ci konkretnog. „Riječi”* 2002, br. 4.
- BRODZKA A., PUCHALSKA M. (red.): *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000.
- BUKOFZER M.: *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*. Tłum. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1970.
- BURZYŃSKA A., MARKOWSKI M.P. (red.): *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2007.
- CERTEAU M. DE: *Invencija svakodnevnice*. Tłum. G. POPOVIĆ. Zagreb 2002.
- CHATEAU D.: *Efekt zappingu*. Tłum. I. OSTASZEWSKA. W: *Pejzaże audiowizualne*. Red. A. GWÓZDZ. Kraków 1997.
- CHENG F.: *Chińska twórczość poetycka*. Tłum. A. ZEMANEK. W: *Estetyka chińska*. Red. A. ZEMANEK. Kraków 2007.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A.: *Rječnik simbola*. Prev. A. BULJAN. Zagreb 1994.
- CHLEBNIKOW W.: *O poezji współczesnej*. W: IDEM: *Włamanie do wszechświata, poezja i proza*. Wybór i tłumaczenie: A. KAMIENSKA i J. ŚPIEWAK. Kraków 1972.
- CHŁOPICKA R.: *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*. Kraków 2000.
- CHOMIŃSKI M.: *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*. „Muzyka” 1956, nr 3.
- CHYLIŃSKA T., HARASCHIN S., SCHÄFFER B. (red.): *Przewodnik koncertowy*. Kraków 1973.
- CHYŁA-SZYPUŁOWA I.: *Muzyka w poezji wieszczów*. Kielce 2000.
- CROCE B.: *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy pod kierunkiem S. GNIADKA. Warszawa 1961.
- CZAPIK-LITYŃSKA B.: *Chorwacka i serbska awangarda literacka w perspektywie badań porównawczych*. Katowice 2005.
- CZAPIK-LITYŃSKA B.: *„Jeszcze — nie”. Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*. Katowice 1996.
- CZEKANOWSKA A.: *Kultury muzyczne Azji*. Warszawa 1981.
- DAHLHAUS C.: *Estetika glazbe*. Prev. M. MIŠKOVIĆ. Zagreb 2003.
- DANECKA-SZOPOWA K.: *Od muzyki do etyki*. Kraków—Warszawa 2000.
- DĄBROWSKI S.: *Muzyka w literaturze*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych*. Red. A. HEJMEJ. Kraków 2002.
- DEWOSKIN K.: *Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej*. Tłum. M. MARKIEWICZ. W: *Estetyka chińska*. Red. A. ZEMANEK. Kraków 2007.
- DIFURK N. (red.): *Muzika. Ljudi, instrumenti, dela*. Prev. A. BUKAVAC. Beograd 1982.
- DOMAŃSKA E.: *„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*. „Teksty drugie” 2007, nr 5.
- DUFRENNE M.: *Oko i uho*. Prev. N. SEFEROVIĆ. Banjaluka 1989.
- DUJIĆ L., BAUER L.: *Knjiga o Sunčani i Severu*. Sisak 2010.

- DZIAŁOSZYŃSKI B. (red.): *Literatura i sztuka*. Warszawa 2003.
- ECO U.: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Tłum. T. BIEROŃ. Kraków 2008.
- EINSTEIN A.: *Muzyka w epoce romantyzmu*. Tłum. M. i S. JAROCIŃSCY. Red. E. DZIĘBOWSKA. Warszawa 1983.
- FABRIO N.: *Aspekti estetike europske glazbe u hrvatskoj literatskoj praksi*. „Nova Istra” 2005, br. 29.
- FABRIO N.: *Maestro i njegov šegrt. Glazbena kronika 1986—1993*. Zagreb 1997.
- FEATHERSTONE M.: *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. Tłum. P. CZAPLIŃSKI, J. LANG. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- Filozofia dialogu*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył B. BARAN. Kraków 1991.
- FISHER-LICHTE E.: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.
- FLAKER A.: *Hrvatske inačice ine avangarde*. In: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Red. A. STAMAĆ. Zagreb 1988.
- FLAKER A.: *Teze o proučavanju avangarde*. In: IDEM: *Poetika osporavanja*. Zagreb 1982.
- FLORYAN WŁ. (red.): *Dzieje literatur europejskich*. Warszawa 1982.
- FUBINI E.: *Historia estetyki muzycznej*. Tłum. Z. SKOWRON. Kraków 1997.
- FUKAČ J.: *Pojmoslovje glasbene komunikacije*. Prev. A. ROZMAN. Ljubljana 1989.
- GADAMER H.-G.: *Dekonstrukcja a hermeneutyka*. Tłum. P. DEHNEL. „Odra” 1996, nr 1.
- GAZDA G.: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000.
- GŁOWIŃSKI M.: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980.
- GŁOWIŃSKI M.: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Muzyka w literaturze*. Red. A. HEJMEJ. Kraków 2002.
- GODLEWSKI G.: *Słowo — pismo — sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*. Warszawa 2008.
- GOŁASZEWSKA M.: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa—Kraków 1997.
- GOŁASZEWSKA M. (red.): *Oblicza nowej duchowości*. Kraków 1995.
- GRGURIĆ D.: *Glazba, riječ: istraživanje suodnosa. Intermedijalna i povijesna razmatranja opusa Milutina Cihlara Nehajeva i Nedjeljka Fabria*. Zagreb—Rijeka 2010.
- GUCZALSKI K. (red.): *Filozofia muzyki*. Kraków 2003.
- GULIK R.H. VAN: *The Lore of the Chinese Lute*. Tokyo 1940.
- GWÓZDŹ A. (red.): *Pejzaże audiowizualne*. Kraków 1997.
- HANSLICK E.: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*. Tłum. S. NIEWIADOMSKI. Warszawa 1903.
- HARNONCOURT N.: *Muzyka mową dźwięków*. Tłum. M. CZAJKA. Warszawa 1995.
- HEANEY S.: *Wczuć się w słowa*. Tłum. A. SZUBA. W: S. HEANEY: *Zawierzyć poezji*. Kraków 1996.
- HEIDEGGER M.: *Budować, mieszkać, myśleć*. Tłum. K. MICHAŁSKI, K. POMIAN. Warszawa 1977.
- HEJMEJ A.: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001.
- HEJMEJ A.: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012.
- HEJMEJ A. (red.): *Muzyka w literaturze*. Kraków 2002.

- HEJMEJ A.: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008.
- HELLER M.: *Wszechświat i słowo*. Kraków 1994.
- HELMAN A.: *Rola muzyki w filmie*. Warszawa 1964.
- HUIZINGA J.: *Jesień średniowiecza*. Tłum. T. BRZOSTOWSKI. Warszawa 1967.
- HUTNIKIEWICZ A.: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1988.
- IRZYKOWSKI K.: *Walka o treść; Beniaminek*. Kraków 1976.
- IVANIŠIN N.: *Tradicija, eksperiment, avangarda: o modernoj hrvatskoj lirici*. Split 1975.
- IVANJEK Ž.: *Josip Sever, Anarhokor*. „Polet 2” 1978, br. 45.
- IVANOV V.V.: *Hljebnikov i tipologija avangarde XX. Stoljeća*. In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 6. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1989.
- IWASZKIEWICZ J.: *Chopin*. Kraków 1984.
- IWASZKIEWICZ J.: *Ludzie i książki*. „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 8.
- JAHIĆ E. (red.): „Poezija” 2006, br. 3–4.
- JAMES J.: *Muzyka sfer*. Tłum. M. GODYŃ. Kraków 1996.
- JARZĘBSKA A.: *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Kraków 2004.
- JASIONOWICZ S.: *Roland Barthes — Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*. Kraków 1999.
- JASTRUN M.: *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1960.
- JĘDRASZEWSKI M.: *Wobec Innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emanuela Levisnasa*. Poznań 1990.
- JUKIĆ S.: *Miłości nieparzyste (szkic o współczesnej poezji chorwackiej)*. Tłum. K. PIENIĄŻEK-MARKOVIĆ. W: *Widzieć Chorwację*. Red. K. PIENIĄŻEK-MARKOVIĆ, G. REM, B. ZIELIŃSKI. Poznań 2005.
- JURICA N.: *Modernost hrvatskoga mlađeg pjesništva*. In: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Red. A. STAMAĆ. Zagreb 1988.
- KANDINSKY W.: *O duchowości w sztuce*. Tłum. S. FIJAŁKOWSKI. Łódź 1996.
- KANIA I.: *Ścieżka nocy*. Kraków 2001.
- KASSLER J.C.: *Apollo or Dionysus? Music and the growth of knowledge*. In: IDEM: *Music, Science, Philosophy*. Burlington, Singapore, Sydney 2001.
- KATUŠIĆ B.: *Slast kratkih spojeva*. Zagreb 2000.
- KOČAN S.M.: *Ocean — Sjever — Makumba!*. „Oko”, god. VI, br. 158.
- KOLARZOWSKI J.J.: *Harmonia muzyczna — świadomość ekologiczna*. „Światopogląd i ekologia”. Olsztyn 1997.
- KOMISSAROW V.N.: *Pewne aspekty rozwoju teorii przekładu w chwili obecnej*. Tłum. K. JOŃCZYK. „Literatura na Świecie” 1986, nr 3.
- KOPALIŃSKI Wł.: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 2002.
- KORNHAUSER J.: *Od mitu do konkretności*. Kraków 1978.
- KORNHAUSER J.: *Strategie liryczne serbskiej awangardy*. Kraków 1991.
- KORNHAUSER J.: *Świadomość regionalna i mit odrębności*. Kraków 2001.
- KOVAČEVIĆ M.: *Geneza vezanosti oblika u suvremenom hrvatskom pjesništvu*. „Zrcalo” 1994, br. 1.
- KOVAČEVIĆ M.: *Književno djelo kroz višestruko prizmu estetičko — etičke provokativnosti, odnosno afirmativnosti*. „Fluminensia” 1999, br. 1–2.

- KOVAČEVIĆ M.: *Na zasadama pjesničke avangarde*. „Fluminensia” 1994, br. 1—2.
- KRAGIĆ B.: *Rondo u prostoru i prostor Ronda*. In: *Dani Hvarškoga kazališta 32. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*. Red. N. BATUŠIĆ. Zagreb—Split 2006.
- KRAVAR Z.: *Panska glazba*. „Književna republika” 2006, br. 7—8.
- KRAVAR Z.: *Stih i kontekst*. Split 1999.
- KREINER J.: *Zmysły*. Warszawa 1964.
- KRLEŽA M.: *Dzieciństwo w Agramie*. W: IDEM: *Dzienniki i eseje*. Tłum. J. WIERZBICKI. Łódź 1984.
- KRLEŽA M.: *Varijacije na muzičke teme*. In: IDEM: *Eseji II*. Zagreb 1962.
- KUTNIK J.: *John Cage przypadek paradoksalny*. Lublin 1993.
- KWIATKOWSKI K.: *Dla każdego coś milego*. Muzyczne Biennale w Zagrzebiu, 19—28 kwietnia 2007. „Ruch Muzyczny” 2007, nr 11.
- LADAN T.: *O izričaju hrvatskog suvremenog pjesništva*. „Kolo” 1970, br. 12.
- LANGER S.: *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Tłum. A.H. BOGUĆKA. Warszawa 1976.
- LEŚMIAN B.: *Utwory rozproszone. Listy*. Oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 1962.
- LISSA Z.: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975.
- ŁOCH E. (red.): *Modernizm a literatury narodowe*. Lublin 1999.
- ŁOTMAN J.: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. TANALSKA. Warszawa 1984.
- MACIEJCZAK M.: *Świat według ciała w fenomenologii percepcji Merleau-Ponty’ego*. Toruń 1995.
- MAKOWIECKI T.: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń 1955.
- MALEŠ B.: *Misterij kao temelj svijeta i njegova rekonstrukcija*. In: IDEM: *Razlog za razliku*. Zagreb 2002.
- MALEŠ B.: *U obzoru novoga hrvatskog pjesništva (pjesnička proizvodnja pisaca rođenih poslije rata, 1946—1958)*. „Off” 1978, br. 1.
- MALLARMÉ S.: *Oeuvres complètes*. Paris 1961.
- MANDIĆ I.: *Književnost i medijska kultura*. Zagreb 1984.
- MANDIĆ I.: *Uz dlaku*. Zagreb 1970.
- MARKIEWICZ H. (oprac.): *Teoria badań literackich w Polsce*. Wypisy. T. II. Kraków 1960.
- MAROEVIĆ T.: *Josip Sever*. „Republika” 1989, br. 3—4.
- MAROEVIĆ T.: *Polipi poluepa. Dimenzija poeme u pjesništvu Josipa Severa*. „Riječi” 2002, br. 4.
- MATOŠ A.G.: *Pjesme Dragutina M. Domjanića*. In: IDEM: *Sabrana djela*. T. IV. Zagreb 1973.
- MATRACKA-KOŚCIELNY A.: *Poezja a muzyka w twórczości pieśniarskiej Moniuszki do tekstów Mickiewicza*. W: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.* Red. Z. CHECHLIŃSKA. Warszawa 1980.
- MCLUHAN M.: *Wybór tekstów*. Tłum. E. RÓŻAŁSKA, J.M. STOKŁOSA. Poznań 2001.
- MERLEAU-PONTY M.: *Widzialne i niewidzialne*. Tłum. I. LORENC. Warszawa 1996.
- MERRIAM A.P.: *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press 1964.
- MEYER L.B.: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Kraków 1974.
- MILANJA C.: *O Severovu pjesništvu*. „Riječi” 2002, br. 4.
- MILANJA C.: *Pjesništvo hrvatskog ekspresjonizma*. Zagreb 2000.
- MILANJA C.: *Pjesništvo Josipa Severa*. „Republika” 2001, br. 5—6.

- MITOSEK Z.: *Teorie badań literackich*. Warszawa 2005.
- MRKONJIĆ Z.: *Koja je hora „Anarhokora”?* „Novi list” 2004, 7.11.
- MRKONJIĆ Z.: „Međaši” *Hrvatsko pjesništvo 20. Stoljeća*. Zagreb 2004.
- MRKONJIĆ Z.: *Na strani/ci konkretnog*. „Riječi” 2002, br. 4.
- MRKONJIĆ Z.: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. „Kolo” 1970, br. 12.
- MRKONJIĆ Z.: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Sv. I i II. Zagreb 1972.
- NADRAMIJA D.: *Čudesna artikulacija metafore*. „Off” 1981, br. 4.
- NAWARECKI A. (red.): *Miniatura i mikrologia*. Katowice 2000.
- NEMEC K.: *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb 2000.
- NEUHÄUSER R.: *Glasovna metafora*. In: *Pojmovnik ruske avnagarde*. Sv. 5. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1987.
- NIETZSCHE F.: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Tłum. B. BARAN. Kraków 1994.
- NOVAK B.A.: *Zven in pomen*. Ljubljana 2005.
- NOWAK A.: *Liryki Tetmajera w pieśni postromantycznej i młodopolskiej*. W: *Poezi i ich muzyczny rezonans*. Red. M. TOMASZEWSKI. Kraków 1994.
- NYCZ R. (red.): *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Gdańsk 2000.
- NYCZ R. (red.): *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków 1998.
- OESTERREICHER-MOLLWO M.: *Leksykon symboli*. Tłum. J. PROKOPIUK. Warszawa 1992.
- ONG W.J.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Tłum. J. JAPOLA. Lublin 1992.
- OPALSKI J.: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980.
- ORAIĆ D.: *Nadpripovijest*. In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 2. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1984.
- ORAIĆ D.: *Na kraju avangardnog raja*. In: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Red. A. STAMAC. Zagreb 1988.
- ORAIĆ TOLIĆ D.: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. SEVER: *Borealni konj*. Zagreb 1989.
- ORAIĆ TOLIĆ D.: *Evropska avangarda kao povijesna kultura*. „Republika” 1989, br. 1—2.
- ORAIĆ TOLIĆ D.: *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*. Zagreb 2005.
- ORAIĆ TOLIĆ D.: *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*. Zagreb 1996.
- ORAIĆ TOLIĆ D.: *Poetika nulte točke*. „Književna smotra” 2002, br. 34.
- ORAIĆ TOLIĆ D.: *Zaum / dada*. In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 9. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1993.
- OWEN S.: *Poezja w tradycji chińskiej*. W: *Estetyka chińska*. Red. A. ZEMANEK. Kraków 2007.
- PANAS W.: *W kręgu metody semiotycznej*. Lublin 1991.
- PAVLETIĆ V.: *Ujević u raju svoga pakla*. Zagreb 1978.
- PEJAKOVIĆ H.: *Похвала означитељу*. „Књижевна реч” 1986, br. 15.
- PEJAKOVIĆ H.: *Ptica što kaže niks frštee*. „Quorum” 1990, br. 2—3.
- PENDERECKI K.: *Labirynt czasu*. Warszawa 1997.
- PERKOWSKA H.: *Postmodernizm a metafizyka*. Warszawa 2003.

- PICHT G.: *Odwaga utopii*. Tłum. K. MAURIN, K. MICHALSKI, K. WOLICKI. Warszawa 1981.
- PIENIAŻEK-MARKOVIĆ K., REM G., ZIELIŃSKI B. (red.): *Widzieć Chorwację. Panorama literatury i kultury chorwackiej 1990—2005*. Poznań 2005.
- PINSENT J.: *Mitologia grecka*. Tłum. J. PIĄTKOWSKA. Kraków 1990.
- POCIEJ B.: *Karłowicz i symfonia*. „Ruch Muzyczny” 1972, nr 5.
- POCIEJ B.: *Muzyczność „Uspokojenia”*. W: *Potrącić strunę poezji kamienną*. Red. S. MAKOWSKI. Warszawa 1979.
- POCIEJ B.: *Muzyczność i metafizyka muzyki w prozie Iwaszkiewicza*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza — w setną rocznicę urodzin*. Red. M. BOJANOWSKA, Z. JAROSIŃSKI, H. PODGÓRSKA. Podkowa Leśna 1994.
- POCIEJ B.: *Muzyka a rzeczywistość*. „Ruch Muzyczny” 1970, nr 7.
- POCIEJ B.: *Poemat symfoniczny*. „Ruch Muzyczny” 1973, nr 12.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA M.: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. „Teksty” 1980, nr 2.
- POLIT K.: *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*. Lublin 2000.
- POMPIDOU G.: *Les Poètes*. In: IDEM: *Anthologie de la Poésie française*. Paris 1961.
- POPRAWA A.: *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*. „Teksty Drugie” 2004, nr 3.
- PRANJIĆ K.: *Eu-fonija/eu-ritmika u pjesništvu Ivana Slamniga*. „Republika” 1989, br. 1—2.
- PROSPEROV NOVAK S.: *Povijest hrvatske književnosti*. Sv. 3. Zagreb 1999.
- PU-WEI L.: *Schi Tschun Tsin*. In: IDEM: *Frühling und Herbst des Lü Bu We*. Übers. R. WILHELM. Jena 1928.
- REISS J.W.: *Mała historia muzyki*. Kraków 1987.
- REM G.: *Fragment o kultnom postmodernom hrvatskom pjesniku Josipu Severu*. „Riječi” 2002, br. 4.
- REM G.: *Koreografija teksta*. Zagreb 2002.
- REM G.: *Melanolični ljetopis hrvatskog pjesništva*. „Zarez” 2004, br. 144—145.
- REM G.: *Neironijski performans i interekranizacija lirike*. „Zarez” 2004, br. 139.
- REM G.: *Od nacrtu za ples do totentanza*. „Riječi” 2002, br. 1—3.
- REM G.: *Pristup pregledu hrvatske vizualne poezije*. „Dometi” 1996, br. 1—6.
- REM G.: *Poetika brisanja navodnika*. Zagreb 1988.
- RIEGER S.: *Glenn Gould czyli sztuka fugi*. Gdańsk 1997.
- ROYÈRE J.: *Le musicisme: Boileau, La Fontaine et Baudelaire*. Paris 1929.
- RÓŻEWICZ T.: *Z umarłych rąk Czechowicza*. „Poezja” 1966, nr 6.
- RUTTAR A.: *Književna „partitura” simfonijske pjesme „Pan” Miroslava Krležę*. „Gradovrh” 2006, br. 3.
- RUTTAR A.: *O Krležy — symfoniku, jego „rozmowie” z Hektorem Berliozem i tańczących wariantach Ja*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. CZAPIK-LITYŃSKA i M. BUCZEK. Katowice 2005.
- SACHS C.: *Historia instrumentów muzycznych*. Tłum. S. OŁĘDZKI. Kraków 1989.
- SACHS C.: *Muzyka w świecie starożytnym*. Tłum. Z. CHECHLIŃSKA. Warszawa 1981.
- SAWICKA J.: *„Filozofia słowa” Juliana Tuwima*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975.

- SCHAEFFER B.: *Kompozytorzy XX wieku*. Kraków 1990.
- SERVOISE R.: *La musicalité des titres chez Stendhal (Seule la lecture à haute voix des titres permet d'en percevoir la musicalité)*. „Études stendhaliennes” 1997, no 1.
- SIWAK W.: *Audiosfera na przełomie stuleci*. W: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*. Red. M. HOPFINGER. Warszawa 2002.
- SIWAK W.: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993.
- SKARBOWSKI J.: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981.
- SKARBOWSKI J.: *Szkice w kluczu wiolinowym*. Rzeszów 1995.
- SOCHOŃ J.: *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...* „Studia Philosophiae Christianae” 2011, nr 1.
- SOLAR M.: *Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti*. In: *Čuvari književnog nasljeđa*. Red. T. BENČIĆ. Zagreb 1999.
- SOLIVETTI C.: „Azbuca uma” Velimira Hljebnikova. In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 3. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1985.
- SOREL S.: *Apokaliptika Josipa Severa*. „Riječi” 2002, br. 4.
- STAMAĆ A. (red.): *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Zagreb 1988.
- STEFANOVIĆ A.: *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra français: de Lully à Rameau*. Paris 2006.
- STEINER G.: *Topologie kultury*. W: IDEM: *Po Wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Tłum. O. i W. KUBIŃSCY. Kraków 2000.
- STIPIČEVIĆ E.: *Glazba, tekst, kontekst*. Zagreb 2006.
- STOJANOVIĆ J.: *Krytyk i struktura przełożonego dzieła*. „Literatura na Świecie” 1984, nr 8.
- STOPCZYK S.: *Malarstwo polskie. Ekspresjonizm*. Warszawa 1987.
- SUPIČIĆ I.: *Estetika europske glazbe*. Zagreb 2006.
- SZRAMEK A.: *Dramma per musica początku XX wieku — muzyczność powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa w nawiązaniu do filozofii nowej muzyki Theodora Adorno*. „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5.
- SZTURC W.: „Polonez grany dźwiękiem słów”. *O muzyczności słowa w dramatach Wyspiańskiego*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ. Kraków 2004.
- SZULC T.: *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937.
- ŠICEL M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. Stoljeća*. Zagreb 1997.
- ŠKRINJARIĆ S.: *Severilije*. „Književna revija” 1995, br. 1—2.
- ŠPOLJARIĆ M.: *Od Bachovih fuga do meksičkih boja*. „Vjesnik” 2008, 15.1. (www.vjesnik.com).
- TAYLOR Ch.: *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*. Tłum. M. GRUSZCZYŃSKI, O. LATEK, A. LIPSZYC, A. MICHALAK, A. ROSTKOWSKA, M. RYCHTER, Ł. SOMMER. Warszawa 2001.
- TOMASZEWSKI M. (red.): *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja*. Kraków 1996.
- TUROWSKI A.: *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910—1930*. Warszawa 1990.
- UJEVIĆ J.: *Totalne korelacije svjetova i boja smisla*. „Republika” 1978, br. 11.
- UJEVIĆ T.: *Vedrina*. In: IDEM: *Izabrana djela Tina Ujevića*. Sv. 1. Red. N. MIHANOVIĆ. Zagreb 1986, s. 78—81.

- URBAŃSKI P.: *Podmiot w spotkaniu*. W: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. M. LALAK. Szczecin 1993.
- VAN KHE T.: *Daleki Istok*. In: *Muzika. Ljudi, instrumenti, dela*. Prev. A. BUKAVAC. Red. N. DIFURK. Beograd 1982.
- VIŠIĆ M.: *Kult muza*. Sarajevo 1989.
- VRGA B.: *Zvukovna prezentacija svijeta*. „Republika” 1990, br. 11–12.
- VUČKOVIĆ R.: *Avangardna poezija*. Banja Luka 1984.
- VUKOVIĆ T.: *O manirističnosti postmodernizma*. „Knjževna revija” 1995, br. 5–6.
- VULETIĆ B.: *Fonetika pjesme*. Zagreb 2005.
- VULETIĆ B.: *Prostor pjesme*. Zagreb 1999.
- WALDORFF J.: *Sekrety Polihymnii*. Warszawa 1978.
- WELSCH W.: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Tłum. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998.
- WELSCH W.: *Transculturality — the Puzzling Form of Cultures Today*. In: *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Eds. M. FEATHERSTONE, S. LASH. London 1999.
- WESLING D., SŁAWEK T.: *Literary voice: the calling of Jonah*. State University of New York Press. Albany 1995.
- WIECZORKIEWICZ A.: *W stronę estetyki podróżniczego smaku*. W: *Estetyka transkulturowa*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004.
- WIEGANDT E.: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980.
- WIERZBICKI J.: *Wielki Tin*. „Most” 1991, nr 1–2.
- WIERZBICKI J.: *Miroslav Krleža*. Warszawa 1975.
- WILKOSZEWSKA K.: *Czym jest postmodernizm?* Kraków 1997.
- WILKOSZEWSKA K. (red.): *Estetyka czterech żywiołów*. Kraków 2002.
- WILKOSZEWSKA K. (red.): *Estetyka transkulturowa*. Kraków 2004.
- WITTE G.: *Katastrofa kataloga — abeceda u ruskiej književnosti*. „Zrcalo” 1994, br. 1.
- WOŹNIAK-KRAKOWIAN A., TARNOPOLSKI A.: *Anomia i człowiek postmodernizmu*. Częstochowa 2003.
- XUAN KUANG (XUN QUING) XUNZI: *O muzyce*. Tłum. M. RELIGA. W: *Estetyka chińska*. Red. A. ZEMANEK. Kraków 2007.
- ZABŹA J. (red.): *Encyklopedia muzyki*. Warszawa 1995.
- ZAGORIČNIK F.: *Naslov i adresa avangardnog pjesništva*. „Off” 1978, br. 1.
- ZEMANEK A. (red.): *Estetyka chińska*. Kraków 2007.
- ZGORZELSKI Cz.: *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*. W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. WEISS. Kraków 1984.
- ZIEGLER R.: *Kručonih Aleksej*. In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 3. Red. A. FLAKER, D. UGREŠIĆ. Zagreb 1985.
- ŻUK A. (red.): *Granice języka*. Lublin 1998.
- ŽMEGAČ V.: *Književnost i glazba*. Zagreb 2003.
- ŽUPANOVIĆ L.: *Hrvatski pisci između riječi i tona*. Zagreb 2001.

Wydania internetowe

DE CURTIS A.: <http://johnlennon.com/html/biography.aspx>

JAGATIĆ D.: *Ritam & Rif: Mala antologija hrvatskog pjesništva*. <http://www.tportal.hr/showtime/glazba/108760/Ritam-Rif-Mala-antologija-hrvatskog-pjesnistva.html>

LABOŠ V.: *Poezija i glazba, pobjednički tandem vječnosti*. <http://www.muzika.hr/clanak/30161/albumi/ritam-rif-poezija-i-glazba-pobjednicki-tandem-vjecnosti.aspx>

MISIAK T.: *Od przestrzeni akustycznej do akustycznej cyberprzestrzeni. Słyszenie w refleksji filozoficznej a muzyka elektroniczna*. kaleka.net

REM G.: *Izgubljenost u prijevodu — k partiturnosti (Slamnigova) pjesništva*. W: web.ffos.hr/hrvatski/?id=10

SZLAGOWSKA A.: *Franz Kafka. Poetyka ciszy*. <http://franzkafka.ovh.org/prace/cisza.htm>

Indeks nazwisk

A

Adorno Theodor 23
Ajgi Giennadij 47, 60
Anić Vladimir 136
Apollinaire Guillaume 93
Arp Hans 56
Artaud Antonin 70, 139

B

Baader Johannes 74
Babel Izaak 47
Bach Jan Sebastian 30, 140, 146, 152
Bachelard Gaston 145
Bačić Krešimir 7, 10, 39, 41, 44, 47, 49, 50, 51, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 78, 79, 80, 108, 109, 111, 135, 136, 137, 139, 145
Balcerzan Edward 136
Ball Hugo 56, 74, 75
Balog Zvonimir 39
Baran Bogdan 134, 145, 147, 150
Barańczak Anna 44, 73, 137, 145
Barrow John D. 27, 31, 33, 127, 134, 136, 139
Barthes Roland 31, 49, 71, 145, 148
Bartmiński Jerzy 116
Batušić Nikola 78, 149
Baudelaire Charles 43, 93
Bauer Ludwig 48, 53, 56, 71, 73, 74, 118, 138, 146
Bauman Leona 67, 78, 79, 110, 136, 137, 145
Bauman Zygmunt 74, 145
Beda Venerabilis 33
Beethoven Ludwig van 30, 121
Begović Milan 38
Begović Sead 53, 54
Beker Miroslav 145
Benčić Živa 135, 145
Benčić Rimay Tea 50, 61, 74, 77, 152
Bergson Henri 75
Berković Zvonimir 78
Berlioz Hektor 43

Bernsztajn (Bernstein) Charles 55
Bersa Blagoje 37
Białoszewski Miron 55, 74, 113, 114, 137, 151
Bielik-Robson Agata 145
Bilosnić Tomislav Marijan 145
Biłas-Pleszak Ewa 145
Bloch (Błok) Aleksandr 75
Błoński Jan 10, 22, 23, 146
Boecjusz (Boetije) 28, 33
Bojanowska Małgorzata 23, 151
Borodin Aleksander 48
Borowski Mateusz 73, 147
Bošković Ivan 43, 146
Bošnjak Branimir (Branko) 7, 8, 50, 53, 54, 58, 61, 64, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 117, 125, 127, 134, 137, 139, 146
Boulez Pierre 44
Brodzka Alina 20, 146
Brzozowski Stanisław 94
Buczek Marta 43, 144, 151
Bukavac Anka 78, 136, 146, 153
Bukofzer Manfred 137, 146
Buljan Ana 146
Bułhakow Michaił 23, 152
Burliuk Dawid 59
Burliuk Władimir 59
Burzyńska Anna 75, 146
Butor Michel 41
Bühler Karl 39

C

Cage John 122, 127, 139, 149
Carlyle Thomas 94
Certeau Michael de 146
Cesarić Dobriša 38
Charles Daniel 125
Chateau Dominique 139, 146
Chechlińska Zofia 21, 31, 137, 149, 151
Cheng François 136, 146
Chevalier Jean 146
Chlebnikow Wielimir 52, 56, 58, 59, 60, 70, 75, 76, 139, 146

Chłopicka Regina 138, 146
Chomiński Michał 14, 20, 146
Chopin Fryderyk 7, 9, 27, 104, 105, 128,
129, 130, 139, 148
Chylińska Teresa 140, 146
Chyła-Szypułowa Irena 146
Cieślukowska Teresa 20, 137, 150, 153
Cihlar-Nehajev Milutin 38, 42, 147
Condillac Étienne de 91
Croce Benedetto 94, 135, 146
Czajka Magdalena 137, 147
Czajkowski Piotr 48, 121
Czapik-Lityńska Barbara 8, 10, 43, 144, 146,
151
Czechowicz Józef 93, 94, 135, 151
Czekanowska Anna 146

Č

Čegec Branko 39, 43, 54
Čevapović Grga 38

D

Dahlhaus Carl 146
Danecka-Szopowa Krystyna 8, 10, 13, 20, 146
Darasz Zdzisław 10, 78
Darwin Karol 91
Dąbrowska Maria 95
Dąbrowski Stanisław 10, 23, 146
Debussy Claude 22, 141, 142
De Curtis Anthony 137, 154
Dehnel Piotr 71, 147
Deleuze Gilles 57
Denizeau Gérard 10
Derk Denis 53
Derrida Jacques 118
DeWoskin Kris 78, 146
Difurk Norber 78, 136, 146, 153
Domańska Ewa 73, 146
Domjanić Dragutin M. 38, 93, 134, 149
Draghi Antonio 121
Dragojević Danijel 39
Držić Marin 38
Dufrêne François 80
Dufrenne Mikel 65, 78, 80, 146
Dujic Lidija 71, 73, 74, 138, 146
Durand Gilbert 31
Działoszyński Bartosz 147
Dziębowska Elżbieta 137
Dzyngis-chan 88, 106, 135

E

Eco Umberto 147
Eimert Herbert 122
Einstein Albert 75, 147

F

Fabrio Nedjeljko 42, 147
Featherstone Mike 74, 147, 153
Fis Franciska 133
Fisher-Lichte Erika 73, 147
Flaker Aleksandar 74, 135, 147, 148, 150,
152, 153
Floryan Władysław 147
Freud Sigmund 75
Fribec Krešimir 38
Friedrich Hugo 79
Frye Northrop 23
Fubini Enrico 134, 140, 147
Fukač Jiří 147

G

Gadamer Hans-Georg 49, 71, 147
Gaj Ljudevit 38
Galović Fran 38
Gałczyński Konstanty Ildefons 95
Gazda Grzegorz 147
Gheerbrant Alain 146
Głowiński Michał 10, 17, 18, 21, 22, 147
Gniadek Stanisław 135, 146
Godlewski Grzegorz 134, 135, 147
Godyń Mieczysław 31, 80, 93, 148
Gołaszewska Maria 15, 20, 59, 76, 135, 147
Gould Glenn 127, 139, 151
Górski Konrad 18
Grandier Urban 122
Grgurić Diana 42, 147
Guattari Felix 57
Guczalski Krzysztof 147
Gulik Robert H. van 32, 147
Gundulić Dživo Fran 38
Guro Elena 59
Gwóźdź Andrzej 139, 146, 147

H

Hamann Johann Georg 91
Hanslick Edward 147
Haraschin Stanisław 140, 146
Harnoncourt Nikolaus 67, 137, 147
Hartman Charles O. 78
Heaney Seamus 139, 140, 147

Hegel Georg Wilhelm Friedrich 92, 94, 134

Heidegger Martin 75, 147

Heidsieck Bernard 80

Hejmej Andrzej 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 41, 42, 44, 64, 73, 109, 113, 134, 146, 147, 148, 152

Hektorović Petar 37, 38

Heller Michał 148

Helman Alicja 78, 148

Herceg Ivan 133

Herder Johann Gottfried 91

Hindemith Paul 70, 80, 121

Holmboe Vagn 121

Hopfinger Maryla 20, 152

Huizinga Johan 23, 148

Hutnikiewicz Adam 76, 148

Huxley Aldous 121

I

Igrić Ranko 54

Irzykowski Karol 23, 94, 148

Ivanišin Nikola 148

Ivanjek Željko 52, 72, 144, 148

Ivanov Vjačeslav V. 80, 139, 148

Ivšić Radovan 39, 50

Iwazskiewicz Jarosław 18, 22, 23, 95, 129, 135, 139, 148, 151

J

Jabłońska Krystyna 10

Jagatić Dubravko 140, 154

Jahić Ervin 133, 148

Jakubowski Zygmunt 10

Jakuša Andrej 133

Jamblich 28

James Jamie 30, 31, 33, 80, 148

Japola Józef 78, 150

Jarak Rade 53

Jarosiński Zbigniew 23, 151

Jarzębska Alicja 148

Jasionowicz Stanisław 31, 71, 148

Jastrun Mieczysław 94, 95, 135, 148

Jefimija, mniszka 112, 126, 130, 131, 132, 140

Jendričko Slavko 39, 54

Jesienin Siergiej 74

Jędraszewski Marek 148

Jończyk Katarzyna 136, 148

Jukić Sanja 43, 148

Jung Carl Gustav 100

Jurica Neven 125, 148

K

Kafka Franz 76, 77, 154

Kamieńska Anna 146

Kamov Janko Polić 38, 43, 86

Kandinsky Wassily 80, 135, 148

Kania Ireneusz 148

Kapec Ivan 133

Kasprowicz Jan 22

Kassler Jamie Croy 148

Kaštelan Jure 72

Katušić Bernarda 148

Kepler Johannes 80

Kirin Miroslav 39, 53

Knežević Slijepčević Branka 40

Kočan Stijepo Mijović 70, 80, 148

Kolarzowa Romana 139

Kolarzowski Jerzy J. 148

Kolek Leszek 10

Kolertisch Otto 121

Kolibaš Darko 39

Komissarow Vilen Naumovich 109, 136, 137, 148

Konfucjusz 32, 33

Kopaliński Władysław 74, 148

Kornhauser Julian 148

Kos Koraljka 43

Kovačević Marina 148, 149

Kragić Bruno 78, 149

Kravar Zoran 39, 149

Kreiner Jerzy 149

Križanić Juraj 37

Krleža Miroslav 38, 43, 141, 142, 143, 144, 149, 151, 153

Kruczonych Aleksiej 47, 52, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 71, 72, 75, 76

Krzyżanowski Julian 10

Kubicki Roman 74, 153

Kubin Alfred 61

Kubińska Olga 137, 152

Kubiński Wojciech 137, 152

Kukuljević-Sakcinski Ivan 38

Kutnik Jerzy 139, 149

Kwiatkowski Krzysztof 138, 149

L

Laboš Višeslav 154

Ladan Tomislav 149

Lam Andrzej 23
 Langer Susanne 149
 Lash Scott 74, 153
 Legeżyńska Anna 136
 Lennon John 114, 117, 118, 137, 154
 Leśmian Bolesław 70, 80, 93, 135, 149, 152
 Leśnik Igor 133
 Lisinski Vatroslav 37
 Lissa Zofia 149
 Liszt Franciszek 7, 9, 27, 104, 105, 126, 127,
 128, 129, 130, 140
 Locke Matthew 121
 Lü Pu-wei 32, 151

Ł

Łoch Eugenia 149
 Łotman Jurij 52, 79, 149

M

Maciejczak Marek 149
 Majakowski Władimir 47, 58, 59, 75, 87
 Maković Zvonko 39, 54
 Makowiecki Tadeusz 10, 18, 22, 149
 Makowski Stanisław 20, 151
 Maleš Branko 39, 48, 50, 53, 54, 71, 72, 77,
 121, 149
 Malewicz Kazimierz (Kazimir) 56, 75
 Mallarmé Stefan 93, 94, 135, 141, 142, 149
 Mandelsztam Osip 135
 Mandić Igor 51, 72, 149
 Markiewicz Henryk 20, 149, 153
 Markiewicz Maria 78, 146
 Markowski Michał Paweł 75, 146
 Maroević Tonko 72, 149
 Martin Frank 121
 Marulić Marko 38, 42, 43, 146
 Matjušin Michail 56
 Matoš Antun Gustav 38, 43, 93, 134, 149
 Matović Goran 48
 Matracka-Kościełny Alicja 10, 18, 21, 113,
 137, 149
 Maurin Krzysztof 33, 44, 74, 151
 Mazur Dražen 54
 McCartney Paul 114, 137
 McLuhan Marshall 139, 149
 Merleau-Ponty Maurice 149
 Merriam Alan Parkhurst 149
 Meyer Leonard B. 149
 Michalski Krzysztof 33, 44, 74, 147, 151
 Miciński Tadeusz 22

Mickiewicz Adam 21, 113, 137, 142
 Mićanović Miroslav 39, 43
 Mihalić Slavko 118, 119, 120, 138
 Mihanović Nedjeljko 77, 152
 Milanja Cvjetko 7, 8, 43, 50, 51, 64, 68, 70,
 71, 72, 77, 79, 80, 130, 140, 149
 Milišić Milan 39
 Miodyński Lech 10
 Misiak Tomasz 13, 14, 20, 154
 Mitosek Zofia 71, 150
 Moniuszko Stanisław 21, 137, 149
 Mor Ivan 39
 Mozart Wolfgang Amadeusz 30, 76, 78
 Mraović Simo 39, 73
 Mrkonjić Zvonimir 38, 39, 43, 50, 51, 53,
 72, 77, 80, 150

N

Nabokov Władimir 47
 Nadramija Damir 150
 Nastasijević Momčilo 100
 Nawarecki Aleksander 150
 Nazor Vladimir 38, 43
 Nemec Krešimir 53, 80, 150
 Neuhäuser Rudolf 76, 150
 Newton Izaak 30
 Nietzsche Fryderyk 43, 93, 94, 118, 134, 150
 Nordheim Arne 121
 Novak Boris A. 150
 Novak Vjenčeslav 37
 Nowak Anna 10, 21, 150
 Nycz Ryszard 147, 150

O

Oesterreicher-Mollwo Marianne 150
 Okudźawa Bułat 48
 Ong Walter Jackson 78, 150
 Opalski Józef 10, 17, 21, 113, 137, 138, 150
 Oraić Tolić Dubravka 7, 8, 47, 50, 51, 54,
 55, 57, 60, 64, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
 79, 80, 139, 140, 150
 Ostaszewska Iwona 139, 146
 Owen Stephen 73, 79, 150

P

Paljetak Luko 39
 Panas Władysław 72, 150
 Pasternak Borys 95
 Pavletić Vlatko 62, 77, 150
 Pavlović Bore 39, 44, 50, 61

Peiper Tadeusz 15, 17
 Peirce Charles Sanders 76
 Pei Ti Betty 106
 Pejaković Hrvoje 150
 Penderecki Krzysztof 7, 9, 27, 104, 105,
 120, 121, 122, 123, 138, 144, 146, 150,
 152
 Perković Ante 133
 Perkowska Halina 150
 Petek Hrvoje 133
 Petković Nikola (Nikica) 39, 54
 Pettan Hubert 38
 Picht Georg 33, 44, 74, 151
 Pieniążek-Marković Krystyna 43, 108, 136,
 148, 151
 Pietrzak Włodzimierz 94
 Piętak Stanisław 94
 Pikala-Tokarz Bożena 136
 Pinsent John 151
 Pintarić Jadranka 133
 Pitagoras 28, 70
 Platon 30, 75, 76
 Pocij Bohdan 7, 10, 15, 18, 19, 20, 23, 54,
 151
 Podgórska Hanna 23
 Podraza-Kwiatkowska Maria 10, 93, 94, 95,
 134, 135, 151
 Poe Edgar Allan 94, 122
 Pogačar Marko 133
 Polit Krzysztof 151
 Pompidou Georges 93, 134, 151
 Poprawa Adam 74, 113, 114, 137, 151
 Pranjic Krunoslav 151
 Preradović Petar 38
 Prosperov Novak Slobodan 50, 61, 64, 77,
 80, 151
 Proust Marcel 22
 Prtenjača Ivica 133
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 21, 22, 150
 Przybyszewski Stanisław 94
 Puchalska Mirosława 20, 146

Q

Quien Kruno 39, 50

R

Rachmaninow Sergiusz 48
 Radaković Borivoj 54
 Radaković Zorica 39
 Rakić Milan 126, 130, 131, 140

Reiss Józef Władysław 151
 Religa Małgorzata 136
 Rem Goran 38, 39, 41, 43, 44, 50, 54, 61, 72,
 73, 77, 108, 109, 136, 139, 151, 154
 Ricoeur Paul 49
 Rieger Stefan 139, 151
 Rogić Nehajev Ivan 39
 Rorauer Julije 38
 Rousseau Jean-Jacques 91
 Royère Jean 10, 151
 Różalska Ewa 139
 Różewicz Tadeusz 135, 151
 Ruttar Anna 10, 43, 144, 151

S

Sabatier François 10
 Sachs Curt 28, 31, 32, 33, 151
 Salković Dženan 132
 Saussure Ferdinand de 76
 Sawicka Jadwiga 74, 75, 77, 80, 134, 151
 Schaeffer Bogusław 138, 144, 152, 140
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von
 94
 Schiller Fryderyk 15
 Schnebel Dieter 65, 78
 Schopenhauer Arthur 94
 Schönberg Arnold 30
 Schwitters Kurt 56, 75
 Seferović Nada 78, 146
 Servoise René 134, 152
 Sever Elizabeta 48
 Sever Nikola 48
 Sever Vaniš Vlasta 9, 10, 48, 54, 71
 Seviljski Isidor 33
 Sibelius Jean 101
 Simić Bodrožić Roman 133
 Simonida 131, 132, 140
 Siwak Wojciech 15, 20, 152
 Skarbowski Jerzy 7, 8, 10, 13, 20, 48, 134,
 152
 Skolimowski Janusz 31, 134, 146
 Skriabin Aleksander 103
 Slamnig Ivan 39, 43, 44, 50, 151, 154
 Sławek Tadeusz 72, 78, 153
 Sławiński Janusz 20, 137, 147, 150, 153
 Sochoń Jan 80, 152
 Solar Milivoj 152
 Solivetti Carla 76, 152
 Sorel Sanjin 50, 64, 68, 72, 79, 118, 134,
 138, 152

Stamać Ante 70, 119, 138, 147, 148, 152
Stanićar Dragutin 48
Stefanović Ana 137, 152
Stefanović Ljubomir 54
Steiner George 137, 152
Stendhal 43, 134
Stipičević Ennio 152
Stockhausen Karlheinz 31, 121, 122, 123, 138
Stojanović Jugana 109, 137, 152
Stojević Milorad 39
Stokłosa Jacek M. 139
Stopczyk Stanisław 152
Stośić Josip 39, 44, 50
Strawiński Igor 121
Sugiera Małgorzata 73, 147
Supićić Ivan 135, 152
Szekspir William 30
Szlągowska Anna 76, 77, 154
Szramek Aleksandra 23, 152
Szturc Włodzimierz 64, 152
Szuba Andrzej 140, 147
Szulc Tadeusz 17, 18, 22, 152
Szwajgier Krzysztof 143, 144
Szymańska Anna 136

Š

Šafrenka-Kavić Lujie 38
Šenoa August 37, 38
Šicel Mirosław 49, 71, 152
Šimić Antun Branko 70
Šipuš Berislav 9, 132, 133, 144
Škrinjarić Sunčana 47, 54, 73, 74, 152
Špoljarić Marijana 140, 152
Šrepeł Milivoj 38
Šulek Stjepan 38

Ś

Śpiewak Jan 146

T

Tadijanović Dragutin 38
Tanalska Anna 79
Tarnopolski Andrzej 75, 153
Taylor Charles 152
Tenžera Veselko 69
Terentjew (Terentjev) Igor 74
Tomaszewski Mieczysław 21, 138, 144, 150, 152

Tran Van Khe 78, 136, 153
Trznadel Jacek 135, 149
Turowski Andrzej 77, 135, 152
Tuwim Julian 74, 77, 80, 134

U

Ugrešić Dubravka 74, 135, 145, 148, 150, 152, 153
Ujević Josip Dominkov 152
Ujević Augustin Tin 8, 9, 38, 50, 61, 62, 63, 72, 76, 77, 134, 150, 152, 161, 162, 163
Urbański Piotr 153
Užarević Josip 109

V

Valent Milko 39, 54
Varèse Edgar 122
Verlaine Paul 93
Villon François 93
Višić Marko 33, 153
Vivaldi Antonio 121
Vladović Borben 39, 40, 41, 44
Vojnović Ivo 38
Vraz Stanko 37
Vrga Boris 79, 153
Vučković Radovan 153
Vukotinović Ljudevit 37
Vuković Tvrtko 153
Vuletić Branko 68, 69, 79, 153

W

Waczków Józef 140
Wagner Ryszard 27, 43, 92, 93, 94, 104, 105
Waldorff Jerzy 153
Watteau Jean Antoine 22
Weiss Tomasz 20, 153
Welsch Wolfgang 57, 74, 75, 153
Wesling Donald 72, 78, 153
Whiting John 121
Wieczorkiewicz Anna 75, 153
Wiegandt Ewa 10, 16, 20, 153
Wierzbiński Jan 77, 78, 144, 149, 153
Wilhelm Richard 32, 92, 94
Wilkoszewska Krystyna 75, 125, 139, 153
Witte Georg 153
Wołicki Krzysztof 33, 44, 74, 151
Wordsworth William 67, 79
Woźniak-Krakowian Agata 75, 153
Wyspiański Stanisław 22

X

Xenakis Yannis 65, 78

Xuan Kuang (Xun Quing) 107, 136, 153

Z

Zabża Janusz 153

Zagoričnik Franci 153

Zajc Ivan 37

Zečković Lela 39

Zeidler-Janiszewska Anna 74, 153

Zemanek Adina 73, 78, 136, 146, 150, 153

Zgorzelski Czesław 10, 20, 21, 22, 153

Ziegler Rosemarie 76, 153

Zieliński Bogusław 43, 136, 148, 151

Zoranić Petar 37, 38

Ž

Žuk Anna 153

Ž

Žagar Anka 39, 54

Žmegač Viktor 10, 153

Županović Lovro 10, 42, 43, 62, 77, 78,
153

Anna Ruttar

The Poetry of Josip Sever in the Perspective of Musicality

Summary

The goal of *The Poetry of Josip Sever in the Perspective of Musicality* was to analyze and give a description of the musicality phenomenon in the works of Josip Sever, a contemporary Croatian cult poet. The assumption of a musical perspective to review Sever's poetry can be explained chiefly by the creator's interest in letters, sound, and music, exemplified among others by his declared motto: *zvuk diktira smisao* (sound dictates sense), as well as his affinity for performance art and public speaking. The musicality in Sever's poetry has not been well researched thus far; its studies focused on its phonic dimension. The interpretation of Josip Sever's poetic texts in this work emphasizes the range and function of the musicality phenomenon and presents the scope of possibilities of its execution not only on the phonic plane, but also thematic, structural, and aesthetic and cultural ones. The musicality issue has been analyzed from different perspectives: avant-garde culture, postmodern de-realization of avant-garde ideas, the so-called "civilizational nomadism project", the references to the poetic tradition of Augustin Tin Ujević, and the culture of the Far East.

Anna Ruttar

La poésie de Josip Sever dans la perspective de la musicalité

Résumé

L'objectif de la thèse intitulée *La poésie de Josip Sever dans la perspective de la musicalité* était d'analyser et de décrire le phénomène de la musicalité dans l'œuvre de Josip Sever, poète culte croate de l'époque contemporaine. Pour interpréter la poésie de Sever, nous avons adopté une perspective musicale, ce qui a été motivé avant tout par le fait que l'auteur en question s'intéresse à la lettre, au son et à la musique ; aussi entre autres par sa devise déclarée : *zvuk diktira smisao* (le son impose le sens), mais également par l'intérêt qu'il porte à l'art performance et aux présentations publiques. La musicalité dans la poésie de Sever est une question qui, jusqu'à présent, a été examinée à un faible degré. Le plus souvent, on se concentrait sur sa dimension phonique. Dans la présente thèse, l'interprétation des textes poétiques de Josip Sever met en valeur l'étendue et la fonction du phénomène de la musicalité et présente un éventail de possibilités que ce phénomène peut réaliser non seulement sur le champ phonique, mais aussi thématique, constructif et esthétique-culturel. La question de musicalité a été analysée sous l'angle de la culture d'avant-garde, de la déréalisation postmoderne des principes d'avant-garde, du soi-disant projet de nomadisme civilisationnel et, enfin, sous l'angle des références à la tradition poétique d'Augustin Tin Ujević et à la culture de l'Extrême-Orient.

Anna Ruttar

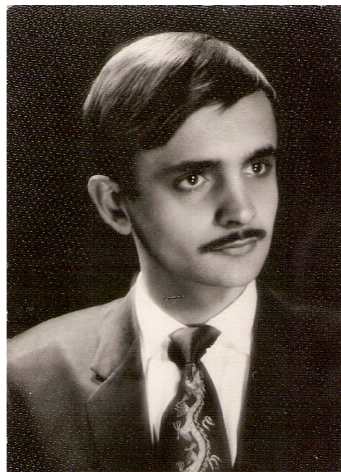
Poezija Josipa Severa u perspektivi muzičnosti

Sažetak

Glavni je cilj rada pod naslovom *Poezija Josipa Severa u perspektivi muzičnosti* deskripcija fenomena muzičnosti u djelu Josipa Severa, suvremenog kultnog hrvatskog pjesnika. Izbor namjenjene perspektive (u skladu s poetskom devizom *zvuk diktira smisao*) određuje pjesnikov stav prema slovu, zvuku, glazbi, njegovu zaljubljenost u performansu te sklonost izlascima pred publiku. Do sada problem muzičnosti u Severovu pjesništvu bio je istražen samo djelomično. U brojnim se radovima komentiralo prije svega fonijski aspekt Severove poezije. No, to je samo jedan od nivoa muzičnosti koji možemo kod Severa uočiti.

Interpretacije pjesama Josipa Severa u ovoj knjizi predstavljaju domet i funkciju pojave muzičnosti te prikazuju lepezu mogućnosti njezinih realizacija na fonijskom, tematskom, konstrukcijskom i estetsko-kulturnom tlu. Obzirom na to što Severovo stvaralaštvo determinira sudar dviju paradigmi: modernističke i postmodernističke (ta je paradigma dominirajuća), fenomen je glazbenosti gledan u kontekstu kulture avangarde, postmodernističkih eksperimenata, tzv. civilizacijskog nomadizma, poetske tradicije Tina Ujevića i kulture Dalekog Istoka.

Josip Sever – zdjęcie podarowane siostrze



Dom rodzinny
Josipa Severa,
Blinjski kut



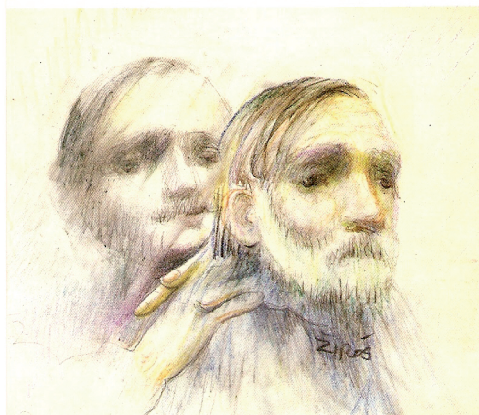
Tablica pamiątkowa
na ścianie domu
Josipa Severa

Handwritten signature



voditelj: Saša Mersinjak
(01) 4810-936
091/597-6184

• Oblikovanje: Z. Rebernjak (FORMA ULTIMA, Zagreb) •
• Plaketa: D. Zitrak • Crtež: I. Ziroš • Tisak: Stajer Graf, Zagreb •



Tribina "Jutro poezije" ima čast pozvati Vas
na obilježavanje dana rođenja
pjesnika i prijatelja

Josipa Severa

ANARHOKOR

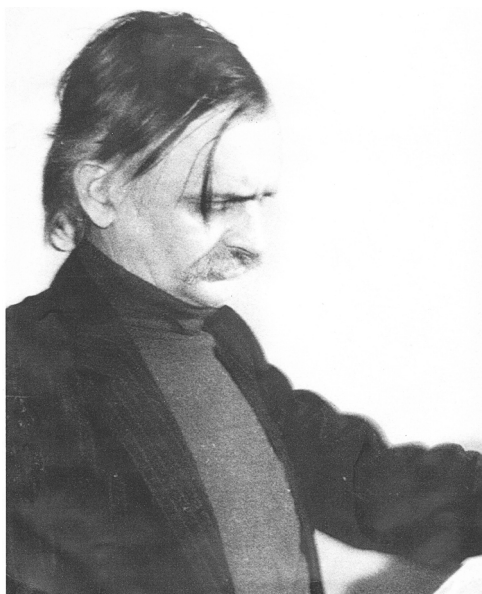
u četvrtak, 8. srpnja 2004.

Program:

- 8.30 - polazak autobusom iz Zagreba
(ispred Katedrale)
- 10.30 - polaganje vijenca na grobu u Komarevu
- 11.30 - posjet rodnoj kući u Blinjskom Kutu
- 12.00 - recital na terasi restorana "Mali Kaptol" u Sisku
uz glazbenu pratnju "Crvenih mundira"
- domjerak!

Veselimo se Vašem dolasku!

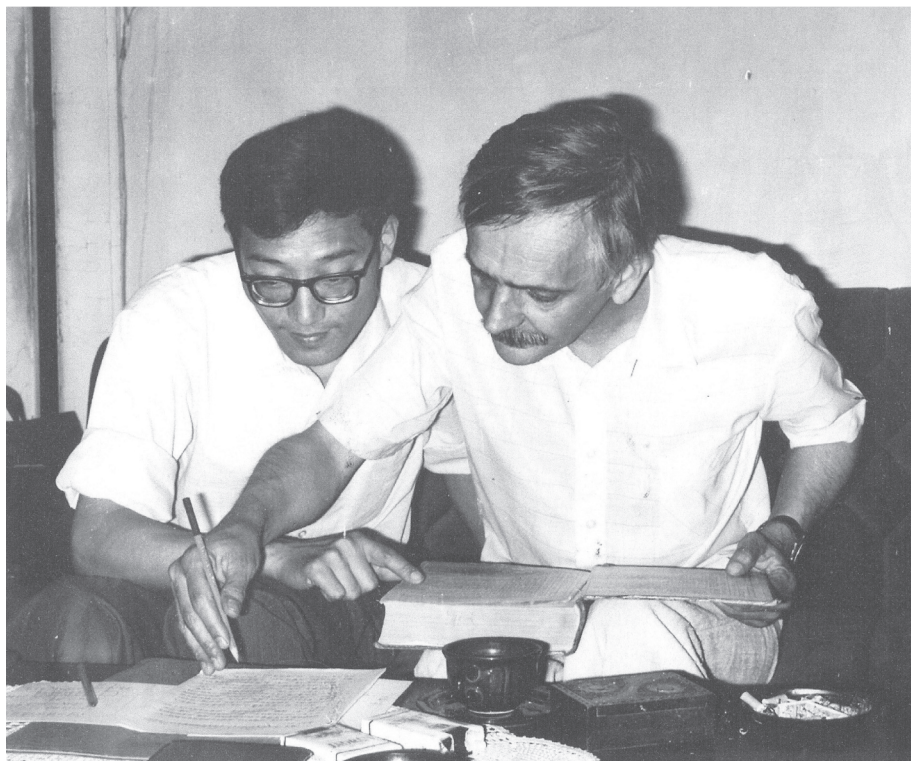
Zaproszenie na trybunę poetycką *Jutro poezije* w 66. rocznicę urodzin poety



Zdjęcia Josipa Severa ze zbiorów Sanji Pilić



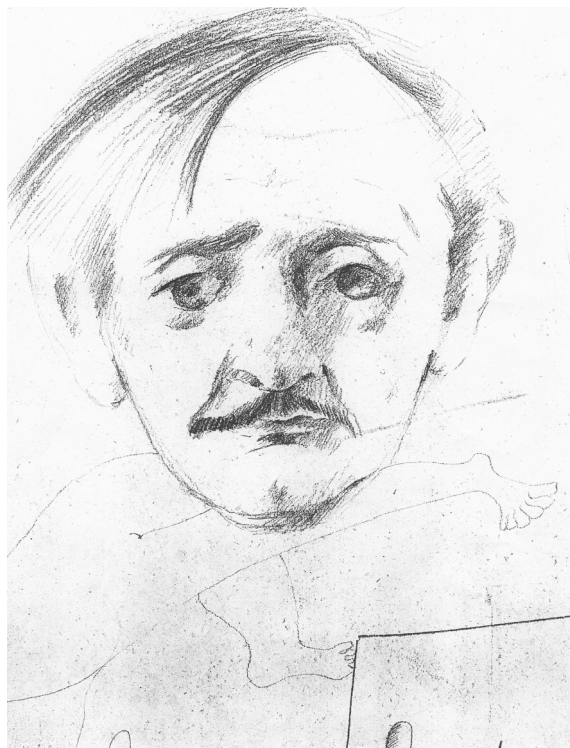
Josip Sever na spotkaniu z delegacją chińskich notabli



Praca nad tłumaczeniem



Josip Sever i Dragutin Tadijanović



Portret Josipa Severa wykonany
przez jednego z artystów
dubrownickich

離佳閑(去)

談話 shū fǎ - mām izrazovanya

Porjerenje

罵 mǎ - opasati

XIN REN

信任

發言 fā yán = nōst odzvat gnoe

从这儿找到出路

moči put izlaz

cóng zhèr zhǎo dào chū lù -

走出房間去

zōu chū fáng jiān qù = izlazi iz knje

出至街上去,

脫出困境 tuō chū kùn jǐng = xōu iz teške situacije

出現 chū xiàn = otkriti se.

港 gǎng = luka □

蝮蛇 fú shé = godura -

DIKTAT

默写 [寫] mào xiě

DIKTATOR

獨裁者 DUCÁIZHE

DIKCIJA

口音 kǒu yīn, 語音

關係 wài jiāo wài jiāo

DIPLOMATSKI ODNOS.

DIPLOMSKI RADNYI

畢業論文 BÌ YÉ LÚN WEN

ODGOVOR

STETNO ZA

ZORAVIJE

討論 tāo lùn diskusija

這為身體是有害的 对

ODGOVOR DO POKRE

zhè wèi shēn tǐ shì yǒu hài de
从下至上 cóng xià shàng

初次 chū cǐ = prvput
一直走 = zhi zǒu
前進 qián jìn = naprijed!
合我的身 hé wǒ de shēn =
合國式 hé guó shì = odgovarati -

醫生 yī shēng = liječnik.

有害 yǒu hài = šteta

閒空時間 xián kōng shí jiān slobodno vrijeme

總是 zǒng shì

日益 rì yì shàng

各種各樣的 gè zhǒng gè yàng de

宇宙 yǔ zhōu vesemir

完完全全 wán quán = sve -

爬上 pá shàng popeti se

不久 bù jiǔ = uskoro

站起來 zhàn qǐ lái = ustajati

開始談判 kāi shǐ tán pán = stupiti
u pregovoru.

他的面色看起來很好 tā de miàn sè kàn qǐ lái hěn hǎo

他的面色看起來很好 tā de miàn sè kàn qǐ lái hěn hǎo

捏造 niē zào = izmisliti, 發明 fā míng =
pronaci

Zapiski Josipa Severa.

Komentarze do tłumaczenia na język chiński i z języka chińskiego na chorwacki

LIČNI OPIS — SIGNALEMENT

Zanimanje
Profession: *stak - student*

Datum rođenja
Date de naissance: *8. VII. 1938.*

Mesto rođenja
Lieu de naissance: *Glinjski Kut*

Srez
Arrondissement: *Sisak*

Narodna Republika
République Populaire: *Hrvatska*

Stalno mesto stanovanja
Domicile légal: *Žagreb*

Srez
Arrondissement: *Žagreb*

Narodna Republika
République Populaire: *Hrvatska*

Stas
Taille: *visok - haut*

Boja oči
Couleur des yeux: *smeđa - bruns*

Boja kose
Couleur de cheveux: *smeđa - bruns*

Osobeni znaci
Signes particuliers: *nema - nient*

2

Fotografija nosioca — La photographie du porteur

Fotografija zone — La photographie de l'épouse

Svojeručni podpis — Signature du porteur




VIZE — VISAS

10

11

VIZE — VISAS

1957.9.17入 境

★ 驗 訖 ★

北京 蕭 防 檢 查 站

入 境 登 次 有 效 0195

簽 名 約·薩 維 尔

北京

在 1957 年 11 (拾 壹) 29 (貳 玖) 日 前

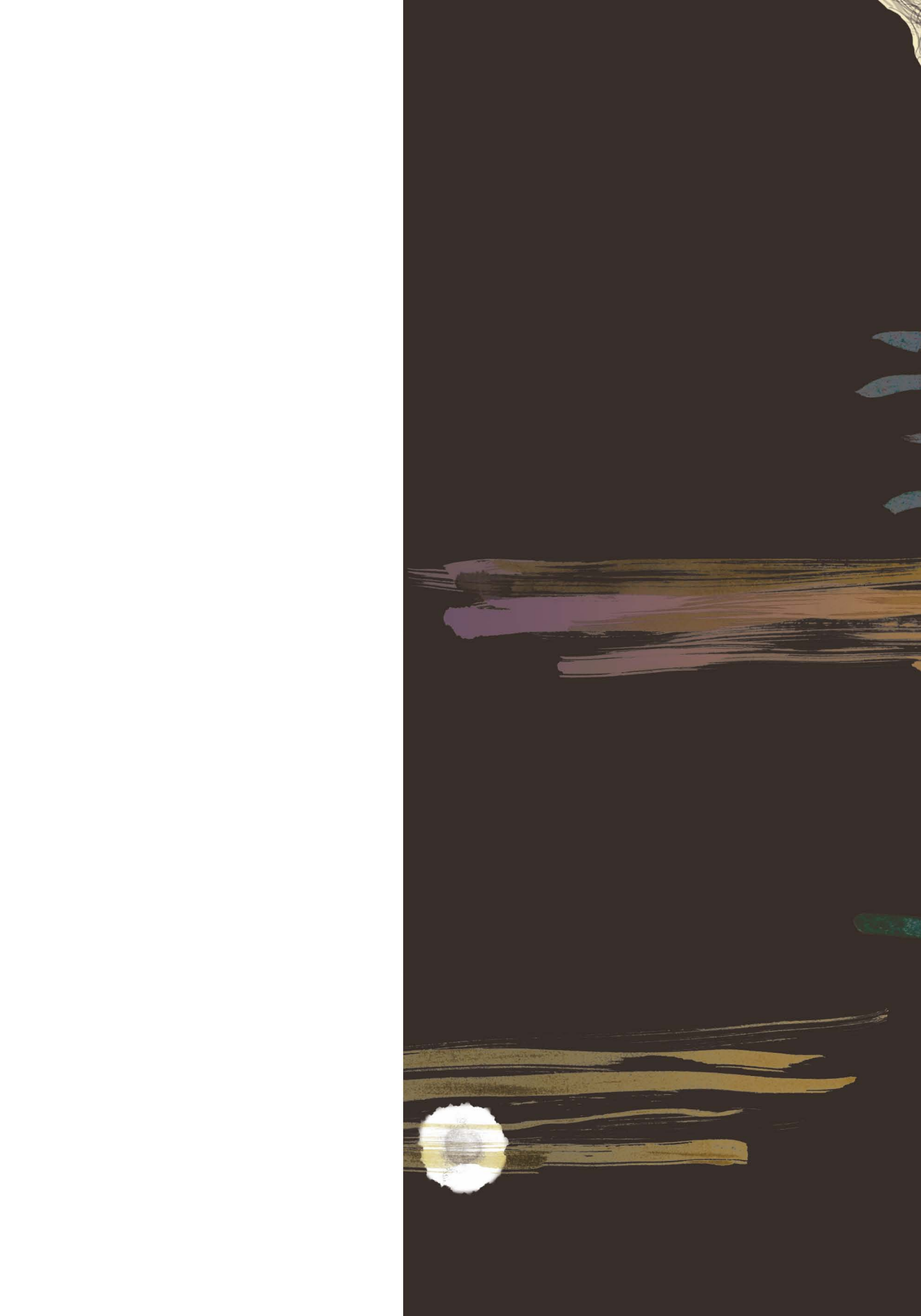
自 滿 洲 里、北 京 或 海 拉 爾 入 境

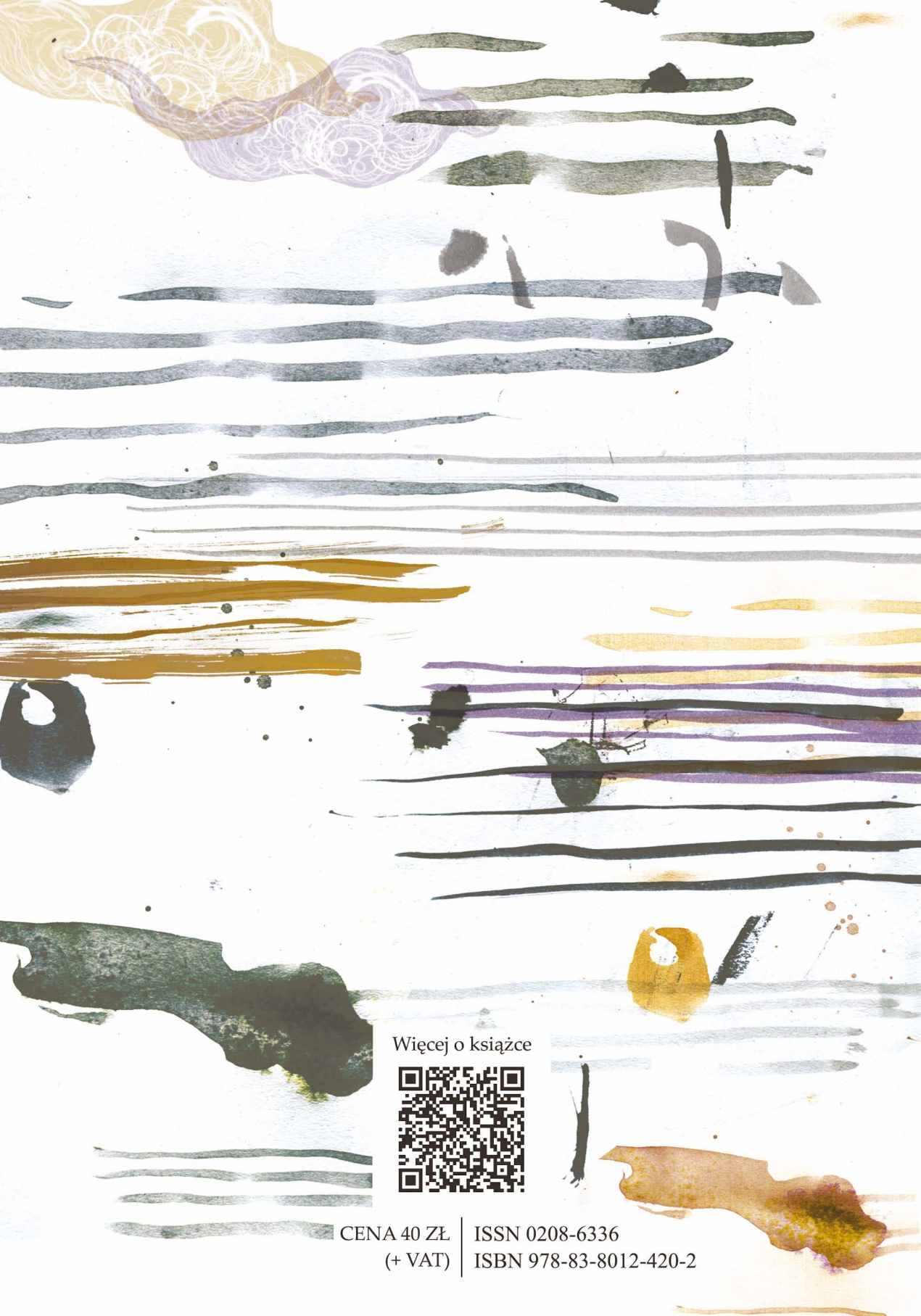
中 華 人 民 共 和 國 駐 南 斯 拉 夫 大 使 館 領 事 部 註 冊

1957 年 8 月 29 日

索 丹

中 華 人 民 共 和 國 駐 南 斯 拉 夫 大 使 館 領 事 部 註 冊





Więcej o książce



CENA 40 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-420-2